МАСТАЦТВА

ISSN 0208–2551

№1(250) 2004

НАШ НОВЫ ПРАЕКТ: КАМІЛЬ КАМАЛ І ЯГО ТВОРЧАСЦЬ

МАЛЯВАНЫЯ ДЫВАНЫ АЛЕНЫ КІШ

РАДУ ПАКЛІТАРУ: БАЛЕТМАЙСТАР, ЯКІ ПАРАДАКСАЛЬНА МЫСЛІЦЬ

ВАСІЛЬ ШАРАНГОВІЧ: «ГРАФІКА – ГЭТА ЯК СЯЛЯНСКАЯ ПРАЦА»

Алена Кіш. Маляваны дыван. Слуцкі раён.

СОЦЫУМ – КУЛЬТУРА – МАСТАЦТВА

Вадзім Салееў

"Жыць у грамадстве і быць свабодным ад грамадства – нельга", – гэтая гранітная выснова правадыра Рэвалюцыі шмат дзесяцігоддзяў з'яўлялася аксіёмай, на якой будавалася жыццядзейнасць савецкіх людзей, усей сістэмы сацыялістычнага быцця.

Цяпер, калі мінула амаль стагоддзе з таго часу, як былі напісаны гэтыя ленінскія радкі, постсавецкае грамадства мае магчымасць больш-менш спакойна і свабодна паразважаць наконт неабсяжнай улады соцыуму над быццём чалавечым, улады, якая класікам марксізму-ленінізму падавалася неабходнай і справядлівай.

На самай справе паняцце "сацыяльны" (ад лацінскага socialis – агульны, грамадскі) перш за ўсё вызначае міжчалавечае, тое, што звязана з сумесным жыццём людзей, тое, што мае дачыненне да грамадства і супольнасці, што мае грамадскі інтарэс і супольны характар.

У гісторыі філасофіі і сацыялогіі лічыцца, што найбольш канцэнтравана ідэя агульнасці грамадскага ладу жыцця пададзена ў сацыялістычных дактрынах. І сапраўды, пачынаючы з Томаса Мора і Тамаза Кампанелы, існавалі утопіі пабудовы шчаслівага чалавечага быцця, заснаваныя на прынцыпах еднасці, аграмаджання, ліквідацыі прыватнай уласнасці. Аднак яшчэ Арыстоцель сцвярджаў, што грамадства, пабудаванае на адмаўленні асноўных матываў чалавечага жыцця – набыцця ўласнасці і асабістага інтарэсу, – не вельмі доўга праіснуе. Праўда, праблема, як гарманічна спалучыць грамадскую карысць і асабісты інтарэс, яшчэ не знайшла якаснага вырашэння ў сусветнай філасофіі...

...Зразумела, чалавек жыве ў соцыуме і не можа развівацца, не абапіраючыся на ягоныя нормы і дасягненні (інакш яго б напаткаў лёс Рабінзона Круза).

Аднак тлумачыць усё, што здараецца на свеце, толькі тым або іншым станам грамадства, значыць упадаць у голы, альбо "вульгарны" (як называлі тэарэтыкаў культуры – "стваральнікаў" дактрыны "Пралеткульту" на нашай прасторы ў 1930-ых гадах), сацыялізм.

Гэта асабліва відавочна на фоне аналізу суадносін соцыуму з культурай і мастацтвам. Як вядома, гэта тонкія сістэмы адносін чалавека (і чалавецтва!) да свету, пабудаваныя на духоўным субстраце.

Зразумела, і культура і мастацтва існуюць у кожную эпоху ў сувязі з соцыумам, разам з ім, і пераважна ў культурных нормах і мастацкіх творах з найбольшай сілай выяўляецца тое, што называюць "духам часу". Зразумела, калі мастацтва часцяком называюць "люстэркам чалавечага жыцця", то яно не можа быць звонку праблемы рэальнага існавання чалавека, а апошняе вымяраецца сацыяльнымі ўмовамі, у якіх існуюць людзі (хоць постмадэрнізм прынцыпова імкнецца не звяртаць увагі на гэтую магчымасць).

Класікі марксізму-ленінізму, як вядома, лічылі ўздзеянне соцыуму вызначальным для існавання культуры, мастацтва. Н.К.Крупская, напрыклад, дэфініравала культуру ў якасці "ўсяго ўкладу жыцця" грамадства, класаў і асобна ўзятага чалавека. Зразумела, што матэрыяльныя ўмовы і сацыяльныя адносіны людзей у грамадстве пры такім падыходзе робяцца асноватворнымі крытэрыямі ў вызначэнні культуры. Як і крытэрый класавасці. У філасофска-эстэтычнай дактрыне У.І.Леніна, напомнім, была пастулявана ідэя аб існаванні дзвюх культур у кожнай нацыянальнай культуры, паколькі ў класавым грамадстве культура мае класавы характар. Аналагічным чынам інтэрпрэтавалася і развіццё мастацкай культуры і самога мастацтва. Г.В.Пляханаў, адзін з першых і, дарэчы, класічных інтэрпрэтатараў марксісцкага вучэння, сцвярджаў, што першасны ў мастацтве – "сацыялагічны эквівалент" і толькі другасны – "эстэтычны эквівалент". І гэта заканамерна выцякала з таго агульнавядомага факта, што ў прызнанні сацыяльна-эканамічнай абумоўленасці мастацтва караніцца адно з самых глыбокіх адрозненняў марксісцка-ленінскай эстэтыкі ад іншых эстэтычных дактрын.

Прытым, марксісцкія мысліцелі заўсёды спасылаліся на матэрыяльна-эканамічны стан жыцця, на сацыяльна-палітычныя фактары быцця грамадства ў дадзены гістарычны перыяд, на грамадскія патрэбы як "канечныя" і найвышэйшыя крытэрыі мастацкай творчасці і мастацтва наогул.

Цяпер віраванне чалавечага жыцця на постсавецкай прасторы давяло да таго, што зноў на першы план выйшлі эканамічныя праблемы. У выглядзе рынку як галоўнага фільтра, што вызначае, як бы тое ні трактавалі, кошт культуры і, у прыватнасці, мастацтва. І быццам у галіне шоу-індустрыі, відэапракату як бы знаходзіцца падтрымка такому разуменню сучасных адносін паміж рынкам і мастацвам. Але ж праблема "мастацтва і рынак" існавала заўсёды, са старажытных часоў. Соцыум у выглядзе рынку нязменна аказваў на творцу ціск, і гэты ціск часам быў не менш моцны, чым ціск ідэалагічны. Часам, як сведчыць гісторыя мастацтва, яны перасякаліся, перапляталіся. Мы ў нашым часопісе таксама ўважліва сочым за тым, якія абставіны складаюцца сёння на мясцовым, нацыянальным і міжнародным арт-рынку. (Дарэчы, пра гэта быў надрукаваны ў нашым часопісе № 2 за 2003 г. фундаментальны артыкул У.П.Скараходава "Рынкавая стыхія ў культуры"; мы і цяпер вядзём пошук у гэтым напрамку, пра што сведчыць матэрыял А.І.Зіменкі ў гэтым нумары часопіса.) Нават і аўтару гэтых радкоў неаднаразова даводзілася звяртацца да гэтай праблемы. Але ў гэтым невялічкім артыкуле найперш хочацца правільна расставіць акцэнты. Зыходзячы перш за ўсё з прыроды самога мастацтва, з прыроды мастацкай творчасці. Галоўнае і запаветнае ў ёй: тварэнне і існаванне арганічных мастацкіх вобразаў. Зразумела, у іх таксама адлюстроўваюцца грамадскія ідэалы, асобныя сацыяльныя тэндэнцыі, рытм свайго часу. Але калі ўсё гэта ўплецена зноў жа ў сістэму мастацкіх вобразаў і існуе павольна і арганічна. Інакш ідэйны бок мастацтва абарочваецца "дурной" тэндэнцыйнасцю, якая адразу паніжае мастацкі ўзровень твора на некалькі рэгістраў.

І гэта таксама датычыць рынку, калі ён існуе не вонкава, а імкнецца замяніць сабой мэту мастацтва. Тонкасць унутраных зносін рынку і мастацтва дастаткова пранікліва адзначыў рускі паэтычны геній: "Не продаётся вдохновенье, но можно рукопись продать..."

Трэба памятаць і верыць у тое, што і ў наш звышрацыянальны і звышпрагматычны век менавіта мастацтва здольнае прадставіць вышэйшае "богачалавечае" (паводле вялікага рускага філосафа У.Салаўёва). Што толькі дзякуючы мастацтву – чалавецтва (ідэя Ф.Шлегеля – лідэра нямецкага рамантызму) прадстае ў якасці ажыццёўленай індывідуальнасці.

І таму аніякі ціск соцыуму не ў стане знішчыць культуру і мастацтва, канцэнтрат духоўнасці і унікальнага эмацыянальнага сузірання свету.

Яны застаюцца з намі, яны жывяць нашае быццё...

Як пячатка часу, нашых сённяшніх намаганняў, патэнцыі нашага духу і нашай душы...

МАСТАЦТВА

№1 (250)
студзень 2004

Аналітычна-асветніцкі часопіс па пытаннях тэорыі, гісторыі і практыкі нацыянальнага і сусветнага мастацтва

Заснавальнік – Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь

Выдаецца са студзеня 1983 года

Галоўны рэдактар
Вадзім САЛЕЕЎ

Дызайн-макет
Андрэй Ганчароў,
Вячаслаў Паўлавец.
Камп'ютэрны набор
Іна Адзінец.
Камп'ютэрная вёрстка
Аксана Карташова.
Стыль
Алена Грамыка.
Мастацкі рэдактар
Вячаслаў Паўлавец.

Адрас рэдакцыі:
220029, Мінск,
вул. Чычэрына, 1.
Тэл: 289-34-67, 289-34-68,
234-57-41 (аддзел рэкламы),
234-57-23 (бухгалтэрыя/факс).

Выдавец –
рэдакцыйна-выдавецкая ўстанова
«Культура і мастацтва».

Выдавецкая ліцэнзія ЛВ № 554
ад 17 студзеня 2003 г.

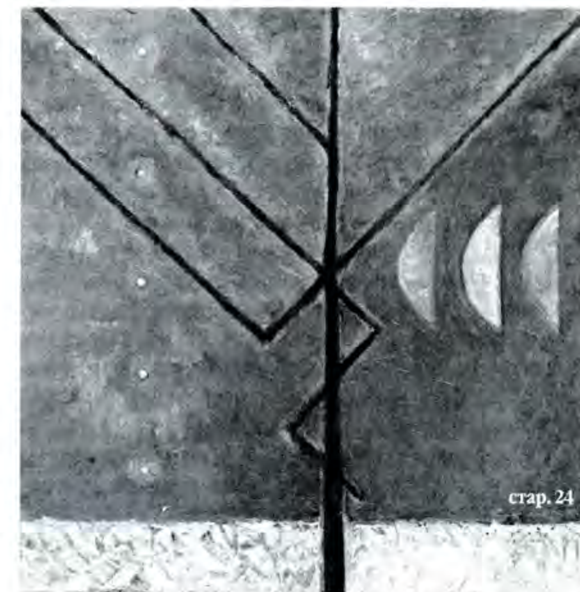
стар. 32

стар. 7

стар. 20

стар. 14

стар. 10



стар. 24

На першай старонцы вокладкі:
В.Шаранговіч. А то рэха грала. Ілюстрацыя да паэмы А.Міцкевіча «Пан Тадэвуш». Акварэль. 1985–98.

МАСТАЦКІ РЫНАК У БЕЛАРУСІ: *ад будзённых праблем да віртуальных утопій*

Міхась Цыбульскі

Разважаць сёння пра паўнавартаснае функцыянаванне ў нашай краіне цывілізаванага мастацкага рынку настолькі ж наіўна, як чакаць, што на дубе пачнуць расці грушы. І тым не менш мы як сапраўдныя гора-селекцыянеры ўсур`ёз марым пра мастацкі рынак на глебе сацыялістычнай па духу і плоці "гаспадаркі". Марым пра рынак, хоць на самай справе ў душы больш спадзяёмся на дзяржаўны патранаж мастацтва. Не зважаючы ні на што, на ўвесь голас заяўляем пра супрацьстаянне Усходу і Захаду і пры гэтым спадзяёмся, што і нам знойдзецца месца "пад сонейкам" на арэне сусветнага ці еўрапейскага мастацкага рынку.

І ўсё ж незалежна ад пазіцыі "мажнаўладцаў", поўнай адсутнасці адпаведных палітычных і эканамічных умоў Беларусь няспешна "ўпаўзае" ў мастацкі рынак. На працягу апошніх гадоў многія беларускія мастакі, здаецца, канчаткова пераканаліся ў тым, што іх праца можа быць скіравана не толькі на задавальненне амбіцый адоранай асобы, на своеасаблівы "творчы кайф", але і павінна стаць натуральным сродкам для існавання. Цяпер ужо вельмі рэдкімі ў мастацкім асяроддзі сталі меркаванні, быццам узаемаадносіны мастацтва і грошай – "пачварны прывід капіталізму", а ператварэнне твора мастацтва ў аб'ект камерцыйных зносінаў уяўляе сабой сур'ёзную небяспеку для культуры. І ў Беларусі рынак імкнецца структураваць быццё культуры "гэтак сама, як гравітацыйнае і электрамагнітнае (ды яшчэ два другія) узаемадзеянні структуруюць фізічны свет"[1].

Мастацтва і рынак. Праблема сувязяў мастацтва і рынку праяўляецца не ў іх знешніх стасунках – механізм рынку працуе ў самай глыбіні сучаснай культурнай вытворчасці[2]. Агульнавядома, што цывілізаваны мастацкі рынак мае даволі разгалінаваную сетку і ўключае дзейнасць музеяў, галерэй, прыватных калекцыянераў мастацкіх твораў. Усе гэтыя элементы рынку ў сваю чаргу маюць даволі канкрэтна акрэсленую інфраструктуру і, акрамя таго, узаемазвязаны паміж сабой шматлікімі вертыкальнымі і гарызантальнымі сувязямі. Менавіта такі рынак мастацтва існуе ў Еўропе ўжо больш за два стагоддзі. У нашай жа краіне кволыя парасткі рынку (хоць і прывязаныя да агульнапольскай ці агульнарасійскай культурнай сітуацыі) былі, па сутнасці, знішчаны ў 1917 годзе. Альтэрнатывай рынку зрабілі народжаны рэвалюцыяй сацыяльны заказ савецкай дзяржавы, дзякуючы якому ў мастацтве стваралася дзіўная сітуацыя, калі яно само ў сябе заказвала творы, само іх ацэньвала і купляла...

Што ж сёння можна сказаць пра рынак твораў выяўленчага мастацтва ў Беларусі, пра ўзаемасувязі мастака і рынку? На жаль, узаемаадносіны гэтых двух суб`ектаў не маюць ніякіх завершаных формаў. На мясцовым рынку мастацтва звычайна адсутнічаюць нават элементарныя сувязі (як па гарызанталі, так і па вертыкалі!) паміж яго суб`ектамі. Гандаль мастацкімі творамі носіць выпадковы характар. А рэалізацыя твораў мастацтва часцей за ўсё адбываецца непасрэдна ў прыватных майстэрнях мастакоў. Такім чынам, галерэі, як і аўкцыёны мастацтва, становяцца ў Беларусі зусім не патрэбнымі. У крайнім выпадку іх ролю бяруць на сябе салоны, у якіх мастацкія вартасці твора (прызнаемся шчыра!), не маюць ніякіх адносін да яго кошту.

"Калекцыянаванне ў любой культуры з'яўляецца паказчыкам яе сталасці.(...)"[3]. Зборы твораў мастацтва можна прасачыць са старажытнасці. Прыкметна, што збіранне карцін у сусветнай гісторыі хутка стала нават больш папулярным, чым стварэнне калекцый антыкварыяту. Калекцыі жывапісных твораў збіралі ў Старажытных Грэцыі і Рыме, Кітаі і сярэдневяковай Еўропе. Гэта дзейнасць была шырока распаўсюджана і ў эпоху Рэнесанса. У СССР калекцыянаванне, па сутнасці, лічылася нейкім дзівацтвам, тады як на Захадзе валоданне калекцыяй твораў мастацтва было, бадай, "адзіным прыстойным, дазволеным вышэйшым светам спосабам прадэманстраваць сваё багацце і, да таго ж, прадставіць сябе чалавекам вытанчанай культуры", як адзначыў адзін з вядомых экспертаў па мастацтву Макс Фрыдлендэр.

Зразумела, што сёння ў большасці краін лепшыя творы знаходзяцца ў буйных калекцыях сусветнавядомых музеяў і "рынак прапаноў" амаль вычарпаны да дна. І хоць у нас заўсёды не так, як там (чым мы, дарэчы, увесь час ганарымся!!!), але збіранне надзвычай дарагіх арыгіналаў нават другарадных мастакоў XIX стагоддзя стала амаль што немагчымым ва ўмовах галечы большасці насельніцтва краіны. Вядома, і ў нас ёсць прыватныя асобы з большымі фінанасавымі магчымасцямі, чым некаторыя афіцыйныя ўстановы, але станавіцца калекцыянерамі ў існых эканамічных умовах яны яшчэ не гатовыя. І гэта натуральна. Напрыклад, у ЗША, калі збіральніцтва прыватнай асобай твораў прызнаецца калекцыйным, то ён атрымлівае падатковыя льготы. У нас жа падобныя дзівакі-збіральнікі рызыкуюць толькі "набыць праблемы" з падатковай інспекцыяй. Ды і ўвогуле інвестыцыі ў мастацтва стануць прыцягальнымі, захапляльнымі, толькі "калі ўзнікне крытычная маса калекцыянераў сучаснага мастацтва"[4].

У заходніх краінах грошы, патрачаныя на набыццё мастацкіх твораў, падаткамі не абкладаюцца. Мы ж плацім падаткі нават з мізэрных аўтарскіх ганарараў. І таму наўрад ці Мінску ў бліжэйшай будучыні пашанцуе так, як некалі пашанцавала Нью-Йорку, калі Генры Маркв-

Артыкулы М.Цыбульскага, А.Зіменкі, У.Скараходава праілюстраваны малюнкамі І.Смірнова.

валд – вядомы мільянер – падараваў гораду славуты музей "Метраполітэн" з цудоўнай калекцыяй карцін. Дарэчы, у дар грамадству аддавалі свае калекцыі многія амерыканскія мультымільянеры. Пры гэтым яны кіраваліся не толькі філантрапічнымі пачуццямі. У далейшым гэта калекцыя ўжо не падлягала падаткаабкладанню. У завяшчанні адзначалася, што калекцыя перадаецца ў часовае карыстанне, але з захаваннем усіх правоў уласнасці.

Становішча, якое склалася вакол набыцця і збірання твораў сучасных мастакоў, таксама наўрад ці назавеш натуральна рынкавым. Спадзяванні на сур`ёзнае супрацоўніцтва з замежнымі пакупнікамі, здаецца, развеяліся яшчэ ў пачатку 90-ых гадоў, калі для некаторых мастацтвазнаўцаў стала відавочна, што "замежныя камерсанты і не думаюць будаваць з намі сапраўды цывілізаваныя рыначныя адносіны, а (...) проста спекулююць на сітуацыі"[5].

Пра дзяржаўныя музеі і колькасць сродкаў, якія ім на гэтыя мэты вылучаюцца, гаварыць увогуле не даводзіцца. Прапануючы закупку, дзяржаўныя ўстановы ставяць мастака ў вельмі складанае становішча: жадаючы пакінуць свой твор у фондах айчыннага музея, творца вымушаны прадаваць яго за сімвалічны кошт. Айчынныя банкі не рызыкуюць укладаць свой капітал у гэту справу, траціць грошы на набыццё твораў мастацтва. Хоць вядома, што былі гады, напрыклад, у Італіі, калі банкі ўкладалі грошы не ў пакеты акцый, а ў старыя гравюры і творы сучасных жывапісцаў. І гэта разумна: творы мастацтва з часам даражэюць, і таму іх набываць выгадна.

Але, як вядома, у нашай краіне мастацтва не з`яўляецца аб`ектам укладання капіталу. Цяпер у Беларусі створаны такія эканамічныя ўмовы, калі і мастаку і пакупніку стала нявыгадна прадаваць і набываць мастацкія творы. Гэта тлумачыцца не толькі абмежаванымі фінансавымі магчымасцямі айчынных пакупнікоў, але і тым, што замежныя госці нярэдка спецыяльна прыязджаюць сюды, каб набыць тыя ці іншыя творы мастацтва. Шматлікія падаткі, якія дзейнічаюць у нашай краіне, робяць проста бессэнсоўнымі падобныя аперацыі. І гэта пры тым, што даволі часта калекцыянеры, прыхільнікі новых напрамкаў у мастацтве, літаральна выратоўваюць творы ад знішчэння, набываючы іх у "не цікавых для дзяржавы мастакоў".

Ва ўсіх буйных гарадах Еўропы існуюць цэлыя кварталы мастацкіх галерэй рознай скіраванасці. У Маскве ўжо ў 1997 годзе было створана каля 40 галерэй, у той час як Беларусь магла пахваліцца аднойдзвюма. Што ж да паўнавартасных галерэй у Беларусі, то іх практычна няма і сёння. І нават тое станоўчае, што было зроблена ў галерэйным руху 90-ых гадоў, цяпер часам немагчыма ўбачыць. Прафесійныя веды нешматлікіх айчынных куратараў, якія набылі пэўны вопыт і спрабуюць выконваць ролю экспертаў, часцей за ўсё застаюцца незапатрабаванымі. Адсутнасць нармальных узаемасувязяў паміж музеем, галерэяй, мастаком, крытыкам, кліентам вядзе да адмірання функцый галерыста і галерэі як інстытуцыі. З-за адсутнасці галерэй як жыццядзейнай інстытуцыі становіцца амаль непатрэбнай і роля мастацтвазнаўца ў арганізацыі мастацкага рынку. У Германіі, ЗША працуе вялікі слой прафесіяналаў – гісторыкаў мастацтва, менеджэраў, музейных куратараў, якім мастакі давяраюць працэс продажу сваіх твораў. Менавіта валявымі намаганнямі, энергіяй, інтуіцыяй і густам гэтых неардынарных харызматычных прамоўтэраў і вызначаецца рынак.

Айчынныя галерэі хварэюць на ўсёеднасць і эклектызм. Гэта кепска ўплывае на фарміраванне іміджу галерэі і, па сутнасці, ператварае галерэю ў звычайны салон. Каб уявіць сабе, чаго не стае ў нашых так званых галерэях, дастаткова пералічыць усе складнікі жыццядзейнасці паўнавартаснай галерэі. Яна павінна мець канкрэтную сферу мастацкіх інтарэсаў, удалае месца размяшчэння, уласныя друкаваныя выданні, добрую сувязь з прэсай, высокапрафесійных экспертаў, куратараў і мастацтвазнаўцаў, арыентавацца на пэўнага спажыўца і, акрамя таго, дзейнічаць у спрыяльных палітычных і прававых умовах. Наўрад ці хоць адна з галерэй у Беларусі можа засведчыць наяўнасць усяго гэтага.

Характар, структуру і жыццяздольнасць мастацкага рынку заўжды вызначалі попыт і кан'юнктура. "З кан'юнктуры музеяў і прыватных збораў вызначаецца ягоны кошт, які ні ў якой ступені не залежыць ад масавай свядомасці і масавага густу"[6]. Апошняе сцвярджэнне цяжка прыняць цалкам у дачыненні да нашай краіны, бо, як ужо гаварылася, музеі і прыватныя калекцыянеры практычна не ўплываюць на дзейнасць мастацкага рынку.

Сёння моцны рост інфляцыі дазваляе на тэрыторыі нашай краіны вельмі танна набываць творы айчынных мастакоў. Кошты твораў нярэдка вызначаюцца мінімальныя, зыходзячы з невялікай грашовай надбаўкі, дададзенай да кошту выкарыстаных матэрыялаў. Гэта, безумоўна, не датычыць экспартаваных твораў!

Ва ўсім свеце вядома, што важнейшымі прынцыпамі коштаўтварэння з'яўляюцца мастацкасць твора і яго унікальнасць. Паняцце мастацкасці звязана з агульнапрынятай шкалой мастацкіх каштоўнасцяў у тую ці іншую эпоху. Але ўвогуле мастацкі твор каштуе столькі, колькі за яго плацяць. Своеасаблівым рыначным барометрам у гэтым працэсе можа выступаць аўкцыён. Заўжды існаваў на рынку і так званы "гіпноз імёнаў", калі кошт канкрэтнага твора вызначаўся, зыходзячы з адзнакі ўсёй творчасці майстра. За імя плацілі ва ўсе часы, і таму зразумела, што эцюд вядомага сучаснага "маэстра" каштуе даражэй за працу лепшай якасці, але малавядомага творцы. Нельга не адзначыць і ролю моды, паспяхова праведзеных выстаў у фарміраванні кошту твораў мастацтва.

Зразумела, што тыя кошты, па якіх прадаюцца творы сучаснага мастацтва ў Еўропе (ад 10 000 да 100 000 долараў), нашым мастакам проста "не пагражаюць". Напэўна, мае рацыю К.Дзёгаць, якая лічыць, што "сучаснаму мастаку ўвогуле не варта спадзявацца разбагацець. Яго мастацтва – нешта накшталт хобі"[7].

Наш народ у большасці не падрыхтаваны да таго, што твор мастацтва можа каштаваць даволі дорага. Тут адчуваецца адсутнасць духоўнай і практычнай патрэбы. Асобнай гаворкі і спецыяльнага псіхолага-мастацтвазнаўчага даследавання вымагае тыражаванне кічу ў мастацкіх салонах.

Акрамя таго, мы проста не ведаем кошту айчыннага мастацтва. У тым ліку мастацтва рэалістычнага. Але яго ведаюць на Захадзе, і таму мастакі часцей вывозяць свае творы на продаж за мяжу. Хоць і там прадаюць іх вельмі танна. Мы назіраем сапраўдную "эміграцыю" жывапісу за межы ў аб`ёмах, роўных экспарту. Вынікі падобнага дэмпінгу мастацтва – экспарту па нізкіх цэнах – яшчэ неаднойчы нагадаюць пра сябе ў будучыні. Што прэстыжней для мастака сёння: выстаўляцца ў Нацыянальным музеі, Палацы мастацтваў ці экспанаваць і прадаваць свае працы на Захадзе? Але, як вядома, і там рынак ужо насычаны. Мастацкі рынак не церпіць перавытворчасці, і ў гэтым сэнсе актуальнай застаецца сумная формула, прапанаваная некалі вядомым галерыстам Маратам Гельманам: "Добры мастак – мёртвы мастак".

Рынак зусім не ёсць сінонім слова "халтура". Камерцыйны мастак – гэта звычайна зусім някепскі прафесіянал. І таму словаспалучэнне "камерцыйнае мастацтва" не павінна ўспрымацца негатыўна і супрацьпастаўляцца так званаму "сапраўднаму мастацтву". Бадай, не варта абвінавачваць мастакоў, што яны пачынаюць працаваць на рынак – з асаблівым творчым імпэтам імкнуцца задаволіць не надта патрабавальныя густы. Не мастакі вінаватыя ў такім узроўні мастацкага густу. Акрамя таго, на мастацкім рынку не заўжды вызначальная роля належыць адукацыі, тут роўныя правы маюць як прафесіяналы, так і майстры самадзейнага мастацтва. Заўжды трэба памятаць таксама: "Каб пракарміць сям'ю, мастак можа аказацца змушаным пайсці пасвіць свіней ці стаць чыноўнікам (...) ці нават адмовіцца ад мастацтва. Ён ніколі не пойдзе на тое, каб стаць кепскім мастаком"[8].

Адна з галоўных праблем айчыннага рынку – неінтэграванасць у сусветны мастацкі працэс. І хоць цяпер ужо нямногія будуць даказваць, што вываз твораў за мяжу – гэта распродаж нацыянальнага набытку, тут паўстаюць іншыя праблемы.

Мастакі часцей па індывідуальных каналах спрабуюць вывозіць свае творы з мэтай удзелу ў сусветных выставах і аўкцыёнах. Але ў нашых эканамічных умовах падрыхтавацца да такой акцыі мастаку надзвычай складана (выдаць каталог, аплаціць месца, перавозку прац і г.д.). Тым не менш трэба імкнуцца да таго, каб творы беларускіх мастакоў і заходнееўрапейскіх майстроў прадаваліся побач на адным аўкцыёне.

Шматлікія праблемы з рэальным выхадам Беларусі на сусветны арт-рынак спрыялі больш актыўнай распрацоўцы ідэй рынку віртуальнага – камп'ютэрнага, з выкарыстаннем магчымасцяў інтэрнета. Тым больш што вядучыя сусветныя арт-дылеры не раз выказвалі меркаванні, што ў бліжэйшай будучыні 90% усяго арт-бізнесу перамесціцца менавіта ў інтэрнет. Там за апошнія некалькі гадоў з'явілася велізарная колькасць камерцыйных сайтаў, якія пачалі спецыялізавацца выключна на сучасным мастацтве.

Каб асэнсаваць такую "логіку развіцця мастацкага рынку", у свой час у шэрагу беларускіх гарадоў былі створаны сайты, на якіх былі прадстаўлены творы і інфармацыя пра рэгіянальных мастакоў. Таннасць была ці не асноўным крытэрыем для ўдзелу мастака ў гэтай справе. А выбар мастакоў і твораў вызначаўся ўласным густам арганізатара сайта. Падобная дэмакратычнасць віртуальнага арт-рынку спрыяла запаўненню "арэны мастацтва" не заўжды якасным і часцей другарадным мастацкім матэрыялам. Наўрад ці большасць сайтаў магла спаборнічаць з разлічанымі на падрыхтаваную аўдыторыю буйнымі камерцыйнымі сайтамі кшталту sothebys.com., cristies.com., onview.com, eArt-Group.com, artnet.com. З сайтамі, на якіх прынцыпова выконваецца асноўнае правіла "элітарнага" бізнесу: галоўнае не колькасць, а якасць. Дзе ""тавар" строга фільтруецца журы з аўтарытэтных мастацтвазнаўцаў"[9].

Ступень карыснасці падобнага віртуальнага арт-рынку для Беларусі ацэньваць пакуль што рана. Ды і многіх мастакоў сучасны яго варыянт мала цікавіць. Напэўна, большасць з творцаў разумее, што інтэрнет – гэта ўсяго толькі частка Вялікай Сістэмы Рынку, і адсутнасць яе астатніх элементаў не можа быць нічым кампенсаваная. Некаторыя "наіўныя мастакі" звяртаюцца ў інтэрнет з разлікам як мага хутчэй прадаць свае карціны і атрымаць грошы. Мастак не жадае чакаць, ён хоча збыць твор сёння нават за меншы кошт, бо нярэдка грошы, на якія ён разлічвае, з'яўляюцца для яго адзіным сродкам для існавання. Не дачакаўшыся вынікаў, большасць хутка расчароўваецца... Аднак самыя ўпартыя часам свайго дабіваюцца.

Сапраўды, хоць "амаль ніхто з традыцыйных суб'ектаў мастацтва не гатовы "з галавой увайсці" ў інтэрнет, большасць так ці інакш выкрыстоўвае віртуальную прастору"[10].

Ці зможа віртуальнасць узяць на сябе вырашэнне ўсіх праблем арт-рынку? Невядома, хоць, як сцвярджае статыстыка, сярэдняя амерыканская галерэя прадае тры карціны ў тыдзень, а праз Painting Direct іх рэалізуецца каля пяці штодзённа. На наш погляд, інтэрнет не дублірує рэальнасць, а дапаўняе, пашырае яе, становіцца новай рэальнасцю, прапануе новыя магчымасці. Інтэрнет – гэта цудоўная форма рэкламы, гэта архіў і каталог і нават у нейкай ступені "куратар", які трымае галерэю адкрытай 24 гадзіны ў суткі. Інтэрнет робіць арт-рынак больш адкрытым: кошты твораў, пададзеныя на сайце, аднолькавыя для ўсіх пакупнікоў.

Сёння большасць прадстаўнікоў айчыннага арт-бізнесу перакананa, што суб'екты традыцыйнага мастацкага рынку непадрыхтаваны да пераходу ў прастору інтэрнета. Па звестках, апублікаваных у Глабальнай справаздачы пра чалавечае развіццё з 2000 года, па колькасці вэб-хостаў (ці камп'ютэраў, на якіх знаходзяцца інфармацыйныя старонкі, даступныя для карыстальнікаў інтэрнета) на душу насельніцтва Беларусь займае адно з апошніх месцаў ва Усходняй Еўропе і СНД. Ды і кошт інтэрнета ў Беларусі адзін з самых высокіх на гэтай прасторы[11]. Аднак хутчэй за ўсё лепшыя якасці і шматлікія перавагі новай мастацкай прасторы зробяць гэты працэс амаль непазбежным. Таму вырашэнне такой праблемы, безумоўна, – пытанне часу.

Пра перспектывы развіцця арт-рынку ў Беларусі ў бліжэйшы час я думаю з дзіўным пачуццём насцярожанага аптымізму. Зразумела пакуль што адно: у аб'ектаў выяўленчага мастацтва, створаных беларускімі мастакамі, ніколі не будзе міжнароднага рынку, пакуль не будзе рынку "хатняга"[12].

Як бы мы ні спрабавалі да канца спасцігнуць логіку развіцця мастацкага рынку, ён, як і мастацтва, будзе развівацца паводле сваіх няпісаных законаў. Напэўна, "рынак мастацтва не быў бы рэнтабельны, калі б ён не функцыянаваў паводле законаў магіі"[13], бо гэта сапраўды ўсяго толькі больш-менш удала арганізаваны хаос. Наўрад ці рынак – панацэя ад усіх праблем, і таму няхай яго апанентаў сагрэе і тое, што рынак ніколі не будзе татальным, а значыць заўжды будзе існаваць мастацтва, яму альтэрнатыўнае.

---

[1] Байтаў М. Літаратура ва ўмовах рынку // Культура. 1994. № 4.
[2] Гройс Б. Стиль. Сталин "Утопия и обман". М.,1993.
[3] Дьяконицина О. Коллекционирование искусства – искусство коллекционирования // Декоративное искусство. 1997. № 1 – 2.
[4] Бакштейн Иосиф. Мы стараемся объяснить художнику, что такое contemporary art // ART CHRONIKA. 2001. № 1. С. 106.
[5] Крэпак Б. Супервалюта // Культура. 1992. 23 лістапада.
[6] Байтаў М. Літаратура ва ўмовах рынку // Культура. 1994. 25 студзеня.
[7] Дёготь Е. Тонкая русская линия // ART CHRONIKA. 2000. № 3 – 4.
[8] Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991. С. 177.
[9] Мискарян Кара. Сетевой рынок современного искусства // ART CHRONIKA. 2000. № 5 – 6. С. 125.
[10] Лазарева Е. Реальное искусство в виртуальном пространстве // ART CHRONIKA. 2000. № 3 – 4. С. 68.
[11] Когда интернет – роскошь... //Аргументы и факты. 2000. № 11.
[12] Масарский М. Творцов у нас много, с ценителями плохо // ART CHRONIKA. 2000. № 5 – 6. С. 26.
[13] Дэбрэй Р. Жыццё і смерць вывы // Культура. 1996. № 15.

АХ, ВЕРНІСАЖ, АХ, „ВЕРНІСАЖ" – *арт-рынак або арт-кірмаш?*

Фёдар Ястраб

Мабыць, павінен прайсці пэўны час, каб мы ўсвядомілі і засвоілі новыя рэаліі мастацтва, культуры і жыцця. Спробы абмінуць гэтыя рэаліі, схавацца ад іх за разважаннямі пра высокі густ творцы-прафесіянала, пра элітарны статус "сапраўднага" мастацтва ў адрозненне ад мастацтва маргінальнага ўсё ж не даюць нам падставаў не заўважаць феномену масавай культуры і яе ўплыву на сучасную мастацкую практыку і культурныя зносіны ў цэлым.

Доўгатэрміновае карыстанне лозунгамі кшталту "Мастацтва – народу" мала паўплывала на адносіны паміж народам і мастацтвам. Ды і хто можа сцвярджаць, што добра ведаў, чаго сапраўды чакае ад мастацтва глядач? Ранейшая сістэма функцыянавання мастацтва – шматлікія мастацкія саветы, адборачныя камісіі, камітэты з удзелам прадстаўнікоў кіраўнічых інстанцый – старанна прасейвала, ацэньвала і прапаноўвала шырокаму гледачу тое мастацтва, якое лічылася неабходным і прыдатным да публічнага дэманстравання. Паміж мастацтвам і гледачом, паміж мастаком і пакупніком заўсёды мелася на ўвазе постаць нейкага "Высокага Назіральніка" з так званым „бездакорным" густам.

Часта менавіта чыноўнікі, па сутнасці недасведчаныя ў пытаннях мастацтва, вырашалі, што мае права ўбачыць наш глядач, а што не. Такое адрэдагаванае мастацтва насамрэч прыніжала гледача, выяўляла глыбокі недавер "Высокіх Назіральнікаў" да здольнасці народа самому ацэньваць мастацтва, самому разабрацца ў тым, што яму патрэбна, што яго цікавіць, а што не выклікае ніякіх эмоцый.

Таму не дзіўна, што вечная цяга чалавека да творчай самарэалізацыі, заціснутая паміж "можна" і "нельга", і немагчымасць даць ёй належны выхад у грамадскай дзейнасці ці на працы спарадзілі ў мінулыя дзесяцігоддзі такое шырокае захапленне чаканкай, разьбой па дрэву, ікебанай, афрыканскімі маскамі і іншым.

Народ жадаў не толькі спажываць, але і тварыць. І калі на пачатку 1990-ых гадоў лібералізацыя культурнай палітыкі адбылася, гэта выклікала сапраўдны выбух народнай мастацкай творчасці. Мастацтва вырвалася на прасторы вуліц і кірмашоў. У выніку на адваяваных мастакамі пляцоўках расквітнеў той самы "дрэнны густ", ад якога так старанна аберагалі нас мастацкія саветы і шматлікія камісіі.

Магчымасць публічна рэалізаваць сябе ў якасці мастакоў атрымалі паўпрафесіяналы, народныя ўмельцы і проста дылетанты. Абсалютна стыхійныя кірмашы ў парку імя Горкага, на праспекце Скарыны побач з мастацкім салонам, адкуль урэшце мастакоў "папрасілі" на плошчу Свабоды ў маленькі, але вельмі "жывы" скверык, ператварыліся цяпер у добра арганізаваную, дзейсную структуру, якая заціснута паміж Палацам прафсаюзаў і музеем Вялікай Айчыннай вайны ў самым цэнтры Мінска. Кірмаш гэты з якой-ніякой, а ўсё ж інфраструктурай (крытыя месцы для выстаўкі-продажу, складскія памяшканні, офіс, кафэ-бар) носіць шматабяцальную назву "Вернісаж".

Кантынгент "кірмашовых" мастакоў вельмі стракаты. Тут і прафесіяналы, якія з розных прычынаў не рэалізавалі сябе ў "высокім" мастацтве, і выпускнікі мастацкіх вучэльняў і ВНУ, сярод якіх сустракаюцца нават сябры Беларускага саюза мастакоў, і мастакі-аматары, якія ператварылі захапленне ў асноўны занятак, і рамеснікі-ўмельцы, што атрымалі магчымасць легальна рэалізоўваць сваю прадукцыю, і выпускнікі вучэльняў з дэкаратыўна-ужытковым ухілам, і проста выпадковыя людзі. Увесь гэты пярэсты люд збіраецца пад дахам грамадскага аб'яднання з гучнай і прэтэнцыёзнай назвай "Асацыяцыя свабодных мастакоў", у якое на сённяшні дзень уваходзіць 165 чалавек. Большасць з іх маюць статус індывідуальнага прадпрымальніка і справўна плацяць за выдзеленае ім для продажу сваіх твораў месца.

Статутная мэта Асацыяцыі – дапамога самадзейным мастакам у іх мастацкай дзейнасці і рэалізацыі твораў. Уступаюць у яе па рэкамендацыі мастацкага савета, утворанага пры гэтым аб'яднанні. Праўда, незразумела, якім чынам у "Асацыяцыі свабодных мастакоў" аказалася каля пятнаццаці прадаўцоў. Кіруе ж усёй гэтай структурай былы аграномгеадэзіст, якога аніяк не засмучае неадпаведнасць адукацыі характару дзейнасці. Ды і каго гэта сёння засмучае?

Мінскі "Вернісаж" выяўляе шмат цікавага ў адносінах масавага гледача да мастацтва, даволі выразна акрэслівае кола яго інтарэсаў. Выбар пакупнікоў іншы раз проста бянтэжыць сваёй абуральнай безгустоўнасцю. Але ж адкуль можа ўзяцца масавы пакупнік з шырокімі ведамі, глыбокай культурай і высокім мастацкім густам? Такі пакупнік на "Вернісаж" не прыйдзе, ён будзе прагульвацца па залах мастацкіх галерэй і "чаяваць" у майстэрнях знаёмых мастакоў. Сюды ж прыходзіць інфантыльны, досыць несамастойны, але часам вельмі самаўпэўнены глядач. А бывае, хтосьці з іх адкрыта прызнаецца: "Я ў мастацтве нічога не разумею".

Такога пакупніка прыводзяць на арт-кірмаш настальгія па прыгажосці, мара аб душэўнай раскаванасці, незадаволенасць шэрасцю будзённага існавання, імкненне рэалізаваць нерастрачаны творчы патэнцыял. Яго задавальняе магчымасць набыць па

цане ад 10 да 100 у.а. твор ужытковага мастацтва або "карціну". Купляюць звычайна ў падарунак сябрам ці родным альбо сабе – упрыгожыць хатні інтэр'ер. І ў гэтым сэнсе "кірмашовае" мастацтва выконвае сваю жыццебудаўнічую функцыю. Яно наталяе духоўны голад, наіўную цягу да "нязвыклага", хай сабе і на такім нізкім, "жабрацкім" узроўні. "Кірмашовае" мастацтва па сутнасці сваёй – гэта мастацтва для бедных. Рэакцыя дасведчаных людзей на такога кшталту творчасць вядомая, выказваецца яна адным словам – "кіч". Так яно, зрэшты, і ёсць. Але калі вы мяркуеце, што "кіч" прапісаўся толькі тут, вы глыбока памыляецеся. Прафесійнае мастацтва таксама выдае нямала падобных "перлаў". Вазьміце хоць бы салонныя партрэты Аляксандра Шылава, прэтэнцыёзныя, велізарных памераў, пано Іллі Глазунова, псеўдаславянскі, з "нардычным" адценнем, жывапіс Канстанціна Васільева. Такія "абразкі" і ў беларускім мастацтве доўга шукаць не трэба. Што гэта, як не кіч, выяўленчая папса? Адзінае адрозненне толькі ў тым, што гэта кіч для "высокіх слаёў".

Урэшце, што гэта такое – кірмашовае мастацтва? Прафанацыя сапраўднай прафесійнай творчасці альбо самастойны феномен? Трэба не забывацца пра безумоўную прысутнасць першага, але перавагу варта аддаць апошняму сцвярджэнню.

З аднаго боку арт-прадукт "кірмашовага" мастацтва – гэта мастацкі твор, з іншага – звычайная таварная вытворчасць, якая мае менавы і спажывецкі кошт. Менавы кошт вымяраецца цаной арт-прадукта, што вельмі важна для вытворцы. Спажывецкі ж кошт вызначаецца духоўнай каштоўнасцю для пакупніка, эстэтычнай прывабнасцю, паколькі ён купляе гэты прадукт пад маркай мастацкага твора.

Многа значыць у гэтым сэнсе рамесніцкая дыхтоўнасць працы. Менавіта яна становіцца асноўным вымяральнікам цаны, якая залежыць ад памераў працы, яе "зробленасці", бачнай складанасці выканання. Тут важна не столькі ўменне "напісаць" ці "намаляваць", як уменне зрабіць рэч, надаць ёй належны таварны выгляд. А каб гэтага дасягнуць, даводзіцца "кірмашоваму" мастаку адточваць сваё майстэрства шляхам бясконцых паўтораў. Унікальнае, штучнае мастацтва тут амаль не прыжываецца. Таварная вытворчасць патрабуе патоку, серыйнасці. Аднойчы знойдзены матыў, які "пайшоў" у пакупнікоў, вар'іруецца неверагодную колькасць разоў. Калі раптам прадаліся краявіды з выявай Траецкага прадмесця, будзьце ўпэўнены, праз нейкі тыдзень такія краявіды вы ўбачыце ў іншых аўтараў. Кірмаш надзвычай хутка рэагуе на пажаданні сваіх кліентаў. Упершыню народ атрымаў магчымасць самым непасрэдным чынам уплываць на мастацкую экспазіцыю. Попыт стаў вызначаць прапанову. Менавіта пакупнік кіруе працэсам, але выяўляе пры гэтым усе недахопы свайго эстэтычнага выхавання. Звычайны пакупнік ніяк не можа зразумець, у чым жа розніца паміж унікальным творам мастацтва і яго растыражаваным у дзесятках і сотнях экземпляраў вобразным клішэ.

Іншым разам вядомы твор настолькі перапрацоўваюць, што ён становіцца поўнай супрацьлегласцю першакрыніцы. Сустракаліся на арт-кірмашы перапевы Марка Шагала і нават – каго б вы падумалі? – беларускай мастачкі Зоі Літвінавай. І тут ужо не ведаеш, што варта было б рабіць на яе месцы: ці сурова "насупіць бровы", ці радавацца, што ўжо пры жыцці ўзвялі ў класікі, бо абы-каго капіраваць не будуць.

Сама матывацыя мастацкай дзейнасці на арт-кірмашы выключае духоўны пачатак. Самадзейнасць, якая раней толькі і трымалася на духоўных памкненнях, страціла гэтую вызначальную для сябе ўласцівасць і ператварылася ў гаспадарчую дзейнасць. На "Вернісажы" многія самадзейныя мастакі знайшлі магчымасць сваёй "эканамічнай падпіткі", атрымалі стабільны заробак.

І ўсё ж чымсьці "Вернісаж" прыцягвае шырокую публіку. Тут заўсёды мнагалюдна, чаго не скажаш аб нашых галерэях. Падаецца, што нягледзячы на ўсе супярэчнасці, недахопы, "кічавы" ўзровень прадукцыі, "Вернісаж" вабіць сваёй абсалютнай дэмакратычнасцю, даверлівымі адносінамі людзей з мастацтвам. Аказалася, што гэтыя адносіны могуць будавацца без кіраўніча-дазвольных інстанцый, без мноства пасрэднікаў. А наўпроставы кантакт з мастацтвам, хай сабе і "кірмашовым", намнога жывей і прывабней.

Фота А.Спрынчана.

МАСТАК І ГРОШЫ

Аляксандр Зіменка

Калі 18 мая 1990 года аўкцыянер англійскага дома CHRISTIE'S у Нью-Йорку трэці раз апусціў малаток, свет даведаўся пра самыя вялікія грошы, якія заплаціў японскі бізнесмен Рыоэі Саіта за твор мастацтва, – 82 500 000 долараў за "Партрэт доктара Гашэ" Вінсента Ван Гога. Адна з апошніх карцін памерлага ў жабрацтве мастака зрабілася самым каштоўным набыццём XX стагоддзя (цікавая дэталь: спадар Саіта загадаў, каб пасля яго смерці карціну спалілі разам з яго трунай).

Экзатычнае пажаданне, не тыповае для прагматычнага "свету капіталу", дзе набыццё мастацкіх каштоўнасцей мае інвестыцыйны характар і павінна даваць прыбытак. Англійскі пенсійны фонд чыгуначнікаў, напрыклад, у сярэдзіне 1970-ых гадоў набыў калекцыю твораў французскіх імпрэсіяністаў і постімпрэсіяністаў і атрымаў на першых 12, на другіх – 32 % штогадовых прыбыткаў за пяць гадоў. Значна вышэй за банкаўскі дэпазіт.

Як бы ўзрадаваліся мастакі, калі б былі сведкамі гэтага поспеху сваіх твораў! Дарэчы, сучасны мастак, згодна з законам аб аўтарскім праве, мае магчымасць атрымліваць 5 % з кожнага легальнага перапродажу сваіх твораў.

Грошы цякуць міма кішэні большасці сучасных мастакоў. Няўмольныя законы рынку ставяць постаць творцы на месца гандлёвай маркі – брэнда (гучнае імя, якім кіруе іншы ўласнік). Толькі зрабіўшыся антыкварыятам, праз 50 – 100 гадоў, творы набываюць вялікі кошт і робяцца аб'ектам палявання калекцыянераў. Але бываюць і цудоўныя выключэнні. 18 чэрвеня 1989 года за твор сучаснага мастака Генрыха Мар'яна, псеўданім якога "Фрама", амерыканская золатаздабываючая кампанія заплаціла 25 000 000 долараў. У момант ганаровага набыцця карціны, прысвечанай 500-годдзю адкрыцця Амерыкі, віцэ-прэзідэнт кампаніі Стывен Мортынсен сказаў: "Калі я плачу такія грошы, то жадаю паказаць, што нельга дазваляць таленту жыць і паміраць у жабрацтве, як Ван Гог".

Аднаму з соцень тысяч пашанцавала, але што рабіць іншым? Згодна з палажэннем ЮНЕСКА аб свабодзе асобы, мастаком можна лічыць кожнага, хто сістэматычна займаецца мастацтвам і (увага!) лічыць сябе мастаком. Вось тут асноўнае пытанне: мастаком можа лічыць сябе кожны (як, дарэчы, і мастацтвазнаўцам), але гэта павінна быць прызнана іншымі ў грамадстве, або тымі, хто дасць грошы за вашу працу.

Але складанасць рынку мастацтва ў тым, што пакупнік, асабліва каштоўных рэчаў, арыентуецца на ўласны густ ці на густ эксперта – крытыка-мастацтвазнаўцы. А там, дзе вялікія грошы і суб'ектыўны погляд, магчымы памылкі, "фальшакі-падробкі", падман, "арт-мафія".

Апошні аналіз маскоўскага арт-рынку засведчыў, што за апошнія пяць гадоў было прададзена 7000 твораў Айвазоўскага, але вядома, што за жыццё ён намаляваў толькі 6000 палотнаў. Прычым у так званых "шэрых антыквараў" цэнаўтварэнне робіцца наступным чынам: складаюць даўжыню і шырыню карціны і лічбу ў сантыметрах памнажаюць на тысячу долараў.

Безумоўна, існуюць розныя сістэмы ацэнкі каштоўнасці мастацтва, навізны і якасці ідэй, але лепшай формы, чым аўкцыён, здаецца, чалавецтва не знайшло.

Аўкцыёны бываюць розныя – ёсць так званая "галандская мадэль", калі гандаль пачынаецца з вышэйшага кошту, класічны "англійскі", калі твор набывае той, хто прапанаваў найбольш грошай, "мяккі", калі гандаль ідзе працяглы час (некалькі месяцаў), "закрыты", калі цану прапануюць у канвертах... Толькі спаборніцтва пакупнікоў дае магчымасць вылічыць прыблізны кошт твораў.

Акрамя аўкцыёнаў, існуе "галерэйны" і "арт-дылерскі" продаж. Першы – калі галерэя бярэ твор на камісійны продаж: тады мастак павінен вярнуць 15 – 60 % ад канчатковага кошту, што фіксуецца дамовай паміж творцам і ўстановай, якая мае ліцэнзію на гандаль. У другім выпадку арт-дылер адразу разлічваецца з мастаком, але ў далейшым мае права на перапродаж з любым падвышэннем кошту твора. Як правіла, рэальная цана продажу ўтойваецца ад мастака. Тут вельмі многа падманаў. І нездарма ў аб'яднанні "Амерыканская асацыяцыя арт-дылераў" існуе ART SALES Index – прайс-ліст, дзе фіксуюцца ўсе факты продажу твораў канкрэтных аўтараў з апісаннем і коштам канчатковага продажу (улічваецца продаж з сумы не менш як тысяча долараў).

Маршаны (французскае "гандляры"), арт-менеджэры, арт-дылеры павінны валодаць вялікай інтуіцыяй і мастацкім густам, каб прадбачыць будучы поспех мастака, матэрыяльна дапамагаць яму, падтрымліваць яго працаздольнасць, але часцяком карціны з'яўляюцца на рынку пасля смерці мастака.

Нездарма ў статуце названай асацыяцыі ёсць такія словы: **"Асоба, якая гандлюе творамі мастацтва, павінна:**

– дэманстраваць непадробную шчырую зацікаўленасць у дачыненні да сур'ёзнага мастацтва; нягледзячы на рызыку, падтрымліваць гэта мастацтва; быць памочнікам і сябрам мастака, разумець яго творчыя, псіхалагічныя і фінансавыя праблемы; супрацоўнічаць з музеямі, калекцыямі і фондамі, якія ажыццяўляюць некамерцыйныя праекты".

"Маральны кодэкс" амерыканскага арт-дылера грунтуецца на празрыстасці амерыканскай сістэмы падаткаабкладання. На постсавецкай прасторы дзейнічае ў лепшым выпадку "шэры арт-рынак", а па большасці "чорны", дзе мастакоў падманваюць, дзе мастак і гандляр не плацяць ніякіх падаткаў, дзе наладжаны рынак падробак ад іконы да твораў авангарда, дзе актыўна працуе крымінал. Апошнія часы савецкай улады былі сапраўды "залатымі" для мастакоў. Яшчэ працавала сістэма дзяржзаказу для афіцыйных мастакоў. Так званыя "андэграўнд", "соц-арт", "непрызнанае мастацтва" выстаўляліся ў хатніх "салонах", добра набываліся мясцовымі калекцыянерамі і замежнымі гасцямі. Прадаўшы некалькі твораў за трывалую валюту, мастак імгненна рабіўся заможным грамадзянінам, і калі алкаголь не псаваў жыццё творцы, то ён мог жыць за гэтыя грошы, будаваць уласную майстэрню, набываць добры аўтамабіль, адным словам, рабіцца заможным "арт-буржуа" (тэрмін аўтара. – **А.З.**). Быць мастаком, які гандлюе за валюту, зрабілася прэстыжна, але пастка для таленту была пастаўлена – лёгкія грошы.

Вакол гэтага буму, адкрыцця "ўсходняга мастацтва", пачалі ўзнікаць розныя мясцовыя дылетанцкія галерэі – "арт-шопы", амаль кожная студэнтка, якая валодала замежнай моваю, рабіла захады на ролю Дзіны Верні (славутай французскай галерысткі). Будучыня здавалася цудоўнай.

Мастак малюе – Захад набывае, грошы цякуць у кішэню, а мясцовыя не разумеюць, калі ж ім падабаецца твор, набыць не хапае фінансавай магчымасці. А ў гэты час "афіцыйныя мастакі" таптаці калідоры ўлады ўжо незалежных рэспублік як найбольш прыстасаваныя да жыцця; яны

ўбачылі грошы ў распрацоўцы афіцыйна-нацыянальных ідэй: герб, флаг, гістарычны эпас, асэнсаваныя праз кіраўнічы погляд, – сталі звышпрыбытковымі.

Але як у Захаду, так і ва ўлады – пасля цікавасці да мастацкай навізны, арыгінальнасці і неабходнасці выкарыстання мастакоў у палітычных мэтах – знікла неабходнасць у вялікай колькасці творцаў. Грашовая крыніца хутка пачала перасыхаць, мастакі пачалі шукаць магчымасці ўзнавіць цікавасць гледача, пачаліся "стратэгіі" брыдкіх перформансаў, здзекі над сабой, жывёламі, гледачамі; "залаты", а потым і "сярэбраны" век цікавасці да выяўленчага мастацтва мінуў.

Зараз мы жывём у час, калі кожны мастак пачынае сваю дзейнасць з распрацоўкі ўласнай таемнай тэхналогіі і, як старажытны каваль бронзавага веку, прапускае праз вогнішча спакусаў грамадства і молат уласнага таленту твор, які потым, як цвік, будзе трымаць яго імя ў памяці нашчадкаў. Я наўмысна не закрануў рэаліі беларускага арт-рынку (ён ёсць, як кажуць, але драбнейшы).

Каб сфарміраваўся рэальны арт-рынак, патрэбны тры рэчы: музей, крытыкі, пакупнікі- збіральнікі. У Беларусі гэта ўсё ёсць, але каб трыяда працавала, павінны быць аб'ектыўна (пралічаная праз канкурэнцыю прапаноў) рынкавая цана твораў мастацтва, а галоўнае, распрацаваная мадэль прагнозу інвестыцыйнай каштоўнасці мастацкіх твораў, а яшчэ так званы "інстытут" "фінансавай ліквіднасці". Інакш кажучы, каб укладаць грошы ў мастацтва, гэта мусіць быць фінансава прыбыткова, а калі яны тэрмінова патрэбныя пакупніку, неабходна, каб ён мог бы неадкладна іх атрымаць і вярнуць твор гандляру.

Сёння сярэдні кошт сярэдняй па памеры карціны ў беларускіх галерэях набліжацца да сярэднямесячнага заробку – гэта значыць, 200 – 400 тысяч беларускіх рублёў. Рэаліі ж заходняга рынку такія, што там творы сярэдніх памераў і ўзроўню каштуюць крыху менш за сярэднямесячны заробак – ад 500 да 2500 еўра.

Калі ідзеш па пустой зале Палаца мастацтва, дзе выстаўлены добрыя прафесійныя творы беларускіх мастакоў, разумееш, што выяўленчае мастацтва ў нас робіцца, быццам лірычная паэзія, – даволі хораша, але не заўжды патрэбна. А можа, у гэтым ёсць гістарычны сэнс? Захаваць мастацкую якасць, нацыянальна-своеасаблівую элітарнасць, беларускае бачанне прыгажосці?

А грошы? Яны, безумоўна, будуць, але на труне мастака, бо так вырашае лёс.

соцыякультурны ракурс

КУЛЬТУРНЫЯ ПРАЦЭСЫ НА ПАЧАТКУ ТЫСЯЧАГОДДЗЯ

Уладзімір Скараходаў

Культурныя сувязі разам з эканамічнымі і палітычнымі – пастаянны і істотны вектар зносін паміж народамі і дзяржавамі. Менавіта ў сферы культуры ствараюцца, назапашваюцца і зберагаюцца мастацкія каштоўнасці і асэнсоўваецца гістарычны вопыт. Таму культура з'яўляецца своеасаблівым вопытным полем узаемадзеяння народаў, іх узаемнага ўзбагачэння і паразумення.

Палітычныя рознагалоссі, а часам і распад дзяржаў (як гэта адбылося з СССР) могуць моцна парушаць і нават часова перарываць адладжаныя двухбаковыя адносіны, асабліва калі культура выкарыстоўваецца як інструмент нацыянальнага супрацьпастаўлення. У такія перыяды, адрозна ад палітыкі, міжнародныя культурныя сувязі сведчаць сабою значную самастойнасць і незалежнасць ад дзяржаўнага рэгулявання. Паўзверх перашкод падтрымліваюцца кантакты паміж творчымі структурамі, дзеячамі культуры і мастацтва, нарэшце – проста чалавечыя кантакты, сувязі ў розных сферах жыццезабеспячэння. Такое культурнае ўзаемадзеянне часта прыкметна адрозніваецца ад палітычнай расстаноўкі сілаў і здольнае дабратворна ўплываць на дзяржаўную палітыку. Калі ж згасаюць палітычныя жарсці, культуры зноў уступаюць у паўнавартасны кантакт.

Гісторыя культуры ведае прыклады, калі грамадства доўгі час развівалася амаль цалкам ізалявана, без знешніх кантактаў. Для большасці такіх грамадстваў характэрны працяглая стагнацыя, адсутнасць ці страта значнай часткі ўласнага здабытку (што назіраецца, напрыклад, у цыганоў, палярных эскімосаў, айнаў і інш.). Падобныя працэсы адбываліся і з культурай амерыканскіх індзейцаў, і толькі коштам стварэння і штучнай падтрымкі рэзервацый частка колішніх этнічных груп захоўвае ранейшы лад жыцця. Як сведчыць гісторыя, адкрытасць знешнім уплывам, актыўнае ўзаемадзеянне – важныя ўмовы паспяховага развіцця любой культуры і яе падтрымання ў поўным аб'ёме.

Чалавечая цывілізацыя і культура ў XXI стагоддзі прадаўжаюць сутыкацца з шэрагам праблем, што пагражаюць іх існаванню. У эпоху глабальных камунікацый, калі ёсць магчымасці хуткага міжнацыянальнага, міжцывілізацыйнага культурнага ўзаемадзеяння, мы рэальна адчуваем, як узмацняюцца тэхнагенныя, агрэсіўныя тэндэнцыі заходняй культуры, якая імкнецца навязаць усім краінам сваю іерархію каштоўнасцей, свае прынцыпы мыслення і творчасці. У сувязі з гэтым перад сусветнай супольнасцю ў цэлым і перад кожнай краінай паасобку ўзнікае неабходнасць выбару далейшага шляху развіцця не толькі культуры, мастацтва, але і самой супольнасці. Трэба прызнаць, што цяперашняя ідэалогія развіцця цывілізацый тоіць у сабе навукова не абгрунтаванае выкарыстанне прыродных рэсурсаў, інтэнсіўнае забруджванне культурнага асяроддзя і не менш небяспечнае для чалавека, грамадства забруджванне ўсялякімі нізкапробнымі відамі масавай культуры. Усё гэта кепска адбіваецца на стане не толькі нацыянальнай, але і сусветнай культуры. Там, дзе правамерна гаварыць пра "грамадства спажывання", відочная галоўная мэта – пагоня за звышпрыбыткам. Для такога грамадства ідэалам становіцца дасягненне любымі сродкамі матэрыяльнага дабрабыту. А клопаты пра маральныя нормы, эстэтычныя каштоўнасці адступаюць на другі план.

Уплыў заходняга свету на сусветную супольнасць у галіне культуры глыбока супярэчлівы. Часам ён спрычыняецца нават да разбурэння традыцыйных форм культуры, маральных норм і эстэтычных каштоўнасцей, да замены іх новымі формамі, нормамі і каштоўнасцямі, чужымі для менталітэту той ці іншай нацыі. У выніку адбываецца падрыў духоўнага патэнцыялу грамадства. Таму палітыка многіх краін скіравана на супраціў культурнай экспансіі Захаду ці хоць бы на яе змяншэнне. У гэтай сувязі неабходна падкрэсліць дзейнасць транснацыянальных карпарацый (ТНК), якія падпарадкавалі сабе розныя сферы грамадскага жыцця ў развіццёвых краінах. Дзейнасць ТНК не абмяжоўваецца эканомікай, яна дапаўняецца як палітычным ціскам на ўрад ці на апазіцыйныя сілы, так і інтэнсіўным соцыякультурным уплывам. Для свайго паспяховага функцыянавання транснацыянальныя кампаніі ўкараняюць у грамадскую свядомасць адпаведныя сацыяльныя і духоўныя механізмы. Тым самым змяняюцца не толькі мадэлі спажывання, але і ўся сістэма каштоўнасных арыентацый, у якіх пачынае дамінаваць устаноўка на спажыванне. Буйнейшыя карпарацыі свету па вытворчасці культуры – кінафільмаў, тэлевізійных праграм, музычных запісаў, часопісаў, газет, кніг, гульняў і г. д. праз соцыякультурныя інвестыцыі ў сваіх інтарэсах забяспечваюць вытворчасць такой маскультуры, якая вядзе да ідэалізацыі заходняга ладу жыцця, ідэалогіі, светапогляду, каштоўнасцей, да іх некрытычнага ўспрымання, а значыць, спараджаючы пачуццё непаўнавартасці ўласных нацыянальных культур.

Рэклама на службе такіх карпарацый спрыяе ўкараненню завышаных запатрабаванняў, неарганічных для данага грамадства, ломцы патрэбнасцей, суадносных са звычаямі этнічных культур, разбурэнню ўсёй сістэмы прынятых арыентацый і імкненняў. Прапанаваны лад жыцця дорага каштуе ў прамым і пераносным сэнсах. За яго трэба расплачвацца падпарадкаваннем свайго жыцця і працы законам капіталістычнай вытворчасці, якія аказваюцца куды больш бязлітаснымі, чым былыя табу і рэлігійныя забароны.

Тая масавая культура, што прыходзіць з Захаду, цесна звязана з канс'юмерызмам, г. зн. пагоняй за такімі рэчамі, модай, паслугамі, ведамі, якія быццам бы забяспечваюць прыналежнасць чалавека да вышэйшых колаў грамадства. Заахвочваючы такія погляды, масавая культура навязвае думку пра першаступенную значнасць індывідуальных патрэб, асабістых інтарэсаў параўнальна з усімі грамадскімі. На самай жа справе масавая культура, якая выяўляецца ў шырокім распаўсюджванні забаўляльнай літаратуры, кінафільмаў і тэлепраграм, скажае існыя нормы паводзінаў і спажывання, замяняе сталыя ўяўленні і прыхільнасці новымі міфамі і фетышамі, прывязанымі да вымогаў таго рынку, на які мясцоваму насельніцтву не прабіцца. Гэтак усталёўваецца так званы "амерыканізаваны" лад жыцця. Каштоўнасці, арыентацыі, стыль, культура, мастацтва становяцца універсальнымі, г. зн. касмапалітычнымі. Ігнаруюцца мясцовыя культуры і іх сістэмы каштоўнасцей, манапалізуюцца інфармацыйныя патокі. Яны, як правіла, скіроўваюцца ў адзін бок – ад цэнтра да ўскраін. Аналагічныя задачы выконваюць міжкультурныя сувязі.

Адначасова вядучыя капіталістычныя дзяржавы інтэнсіўна выкарыстоўваюць магутныя магчымасці сучасных сродкаў масавай камунікацыі для ўзмацнення свайго ўплыву ў знешнім свеце. Тэрмін "інфармацыйны імперыялізм" даўно зацвердзіўся як у палітычнай, так і ў навуковай літаратуры. Заходнія інфармацыйныя агенцтвы, перш за ўсё чатыры такія кіты, як АП, ЮПІ, Рэйтар і Франс Прэс, навязваюць сваё ўспрыманне свету. Змест навін і інфармацыі, які выпрацоўваецца гэтымі агенцтвамі, адлюстроўвае запатрабаванні развіцця капіталістычных краін, для якіх рэальныя жыццёвыя праблемы насельніцтва іншых краін не маюць асаблівага значэння. Ва ўсялякім разе, гэтыя праблемы менш важныя, чым розныя буйныя ці дробныя сенсацыі, што бударажаць розум заходняй публікі. Дасягненні ж развіццёвых краін у эканамічных, сацыяльных ці культурных адносінах не могуць пранікнуць на рынак інфармацыі. Сістэма масавых камунікацый не столькі садзейнічае свабоднаму распаўсюджванню інфармацыі, колькі скажае ўяўленні аб сапраўды важных падзеях, што адбываюцца ў свеце. І справа не толькі ў тым, што паток інфармацыі, напрыклад, з вядучых капіталістычных краін у свет развіццёвых краін у 100 разоў пераўзыходзіць зваротны паток. Справа перш за ўсё ў змесце гэтага патоку і характары інфармацыі. Формы выяўлення і змест такой інфармацыі адлюстроўваюць ідэалагічныя і каштоўнасныя ўстаноўкі грамадства, якое знаходзіцца на "тэхнатроннай" стадыі, але яны ў многім рэзка разыходзяцца як з магчымасцямі менш развітых краін, так і з іх перспектывамі развіцця.

Рэакцыяй на пашырэнне заходняга ўплыву ў сферы культуры развіццёвых краін служыць хваля контрадказу, сутнасць якога – прыярытэт духоўнага над матэрыяльным, вяртанне да нацыянальных каштоўнасцей, зберажэнне і развіццё культурнай самабытнасці, гістарычнай спадчыны і незалежнасці, спасціжэнне важнасці рэгіянальных з'яў мастацтва. Таму развіццёвыя краіны вядуць настойлівую барацьбу за рашучую перабудову міжнародных адносін у сферы культуры.

У гэтым плане ёсць пра што клапаціцца і Беларусі. Задача ў тым, каб, уключыўшыся ў сусветны культурны працэс, дзейнічаць адэкватна і, галоўнае, бараніць нашу унікальную самастойную культуру ад негатыўных праяў.

Неабходна мець на ўвазе, што заходняя культура, паводле ацэнак навукоўцаў розных напрамкаў, перажывае своеасаблівы крызіс. Ужо відавочна, што многія каштоўнасці сучаснай культуры ствараюць не толькі тыя прадстаўнікі заходняй культуры, што працяглы час дыктавалі сваю моду, але і іншыя народы і краіны, у тым ліку з менш развітымі эканомікамі.

Погляды не сыходзяцца толькі ў разуменні гэтага крызісу. Адны гавораць, што заходняя культура – гэта нейкі духоўны банкрут, другія – што гэта толькі пераходны перыяд паміж дзвюма эпохамі, якія маюць розныя каштоўнасці і розны лад жыцця. На пытанне, як жа выйсці з гэтага крызісу, адны сцвярджаюць, што трэба вярнуць прымат мастацкіх каштоўнасцей у адносінах да матэрыяльных, аднавіць раўнавагу паміж духоўнымі імкненнямі і эканамічнымі справамі, паміж культурным і тэхналагічным працэсамі. Іншыя падкрэсліваюць, што чалавек матэрыялістычнай скіраванасці разумее сучасны свет як пераходны перыяд ад мастацкіх каштоўнасцей, якія пераважалі да гэтага часу, да будучай навукова-тэхналагічнай эры. Трэція кажуць, што сённяшняму чалавеку характэрны духоўная вычарпанасць і здрабненне. У будучым, разважаюць яны, чалавек будзе мець многае: багатую ежу, розныя задавальненні, але ён будзе ўбогі духам.

Пры аналізе гэтых меркаванняў узнікае сумненне наконт напрамку, па якому чалавек і сучаснае грамадства крочаць: да прагрэсу ці дэградацыі.

Зразумела, што аб прагрэсе можна гаварыць тады, калі ёсць імкненне да ідэалу. Калі ж жыццё мяняецца, не набліжаючыся да яго, такія перамены лічыць прагрэсіўнымі нельга.

Даўно вядома, што сэнс і вынікі зменаў у жыцці, культуры, навуцы праяўляюцца не адразу. У матэрыяльных рэчах іх ацаніць лягчэй, у мастацкіх – цяжэй. Для нашага часу стала характэрным жыць, спадзеючыся на тэхналагічны, матэрыяльны прагрэс. Але, як ужо было сказана, матэрыяльнае – не галоўная аснова развіцця і росквіту. І трываласць

грамадства забяспечвае не багацце яго членаў, не пагоня за задавальненнямі, што, як правіла, прыводзіць да вяласці, а менавіта рух да збалансаваных, вывераных сацыякультурных мэтаў, дзеля якіх варта працаваць і ахвяраваць сабою. У пацвярджэнне гэтага можна прывесці выказванне знакамітага мысліцеля П. Сарокіна, які пісаў, што сучасны крызіс культуры выкліканы аслабленнем мастацкага прынцыпу[1]. А. Тойнбі, абапіраючыся на рэлігію, лічыў яе галоўным фактарам уратавання культуры[2]. Л. Толстой яшчэ ў канцы XIX стагоддзя гаварыў, што, калі хочам прагрэсу чалавецтва, то павінен быць нехта, хто пастаянна звяртаў бы ўвагу на сапраўдныя каштоўнасці і пераканальна пракладваў найкарацейшы шлях да іх[3]. Няцяжка зрабіць выснову, што ўсе названыя мысліцелі, ды і не толькі яны, сыходзяцца ў меркаванні, што паспяховы рух грамадства да прагрэсу па сілах культуры.

Ці можна ўсё ж спадзявацца, што, ідучы па шляху прагрэсу, мы ў бліжэйшай будучыні дойдзем да духоўнага адраджэння, збліжэння культурнай і матэрыяльнай сфераў? На гэтае пытанне вядомы філосаф Л. Мэмфард пісаў, што аднойчы ў гісторыі чалавецтва такое ўжо адбывалася, калі ў матэрыялістычным Рыме першыя хрысціяне адрадзілі жыццё на мастацка-культурнай аснове і перамаглі ваяўнічы матэрыялізм. Яны паклалі пачатак новай культуры на аснове духоўных, мастацкіх каштоўнасцей[4].

Сучасная культура можа развівацца ў непрадказальных напрамках: яна можа ўзнаўляцца, нягледзячы на тое, што многія гады пакрывалася штучнымі, нежывымі слаямі, панyючай можа стаць адна – амерыканская, кітайская, індыйская ці якая іншая, што ўзнікла ад узаемадзеяння і канкурэнцыі розных культур.

Аднак, на нашу думку, ёсць магчымасць функцыянавання паўнавартаснай нацыянальнай культуры на аснове плюралізму, шматбаковай культурнай структуры, што складаецца з розных традыцый, калі кожная нацыя зберагае свой нацыянальны ўзор і колеры культуры.

Менавіта ў такім кантэксце трэба разумець працэсы, якія назіраюцца ў сучаснай беларускай культуры.

Культурная палітыка, што распрацоўваецца Рэспублікай Беларусь, усё больш уключае ў сябе рашучыя патрабаванні касавання згубных вынікаў засілля Захаду ў сферы культуры і сродкаў масавай інфармацыі, падтрымання дзяржаўнага суверэнітэту і забеспячэння самастойнага развіцця краіны. Гэта суправаджаецца ўкараненнем шэрага пазітыўных каштоўнасцей (салідарнасць, гармонія, пераемнасць, узаемапавага, усеагульнасць), якія трансфармуюцца адпаведна патрабаванням сучаснасці.

Трэба падкрэсліць таксама, што беларуская нацыянальная культура без сувязей з сусветнай культурай не мае перспектывы. Знаёмства з дасягненнямі, шляхамі развіцця, сістэмамі каштоўнасцей іншых культур можа істотна падштурхнуць нацыю да выбару больш эфектыўнай мадэлі свайго культурнага развіцця. Чым больш здольнае грамадства ўспрыняць каштоўнасці іншых культур, тым больш імпульсаў да развіцця яно атрымлівае. Глыбей зразумець сваю культуру можна толькі параўнаўшы яе з іншымі культурамі. Практыкай даўно пацверджана, што асэнсаваны дыялог з іншай культурай і яе духоўнымі каштоўнасцямі магчымы толькі тады, калі абодва бакі паважаюць адзін аднаго і не пазбягаюць падобнага дыялога. Пагардлівы погляд на іншыя культуры і празмернае захапленне сваёй культурай, сляпое пакланенне ёй сведчаць пра духоўную няспеласць. Без разумення каштоўнасці іншых нацый няма магчымасці ацаніць уклад сваёй нацыі ў сусветную культуру. Акрамя таго, пагарда да чужых культур часта неад'емная ад пагарды да ўласных этнакультурных працэсаў, традыцый і да т. п.

Такім чынам, сучасны сацыякультурны працэс змушае па-новаму разглядаць прыроду культуры, дзейнасць адпаведных інстытутаў, жыццятворных структур і іх узаемадзейнасць з дзяржавай, абавязвае сур'ёзна задумацца над перспектывамі далейшага культурнага развіцця і прагрэсу.

Менавіта на такім мастацкім фоне ўзнікае неабходнасць зберагаць унікальнасць беларускай культуры, падтрымліваць яе мудрую раўнавагу, спрыяць засваенню вопыту сусветных культур. Гэта дасць магчымасць засцерагчы сябе ад дэструктыўнай глабальнай культурнай пустаты і скіроўваць высілкі на навукова абгрунтаванае тактычнае і стратэгічнае развіццё нацыянальнай культуры.

Дастаткова грунтоўнай асновай для такога развіцця з'яўляецца "Дзяржаўная праграма функцыянавання і развіцця культуры Беларусі да 2005 года"[5].

У гэтым дакуменце сярод шматлікіх задач, прынятых на вызначаны перыяд, значацца і такія, што будуць стымуляваць міжнародныя культурныя сувязі:

– забеспячэнне непарыўнасці культурнага працэсу ў Беларусі і ахова яго нацыянальнай самабытнасці, уключанасць яго ў сусветны культурны працэс;

– захаванне культурнай самабытнасці беларускага народа як адной з умоў яго суверэнітэту пры поўным адмаўленні ад тэндэнцыі да культурнай аўтаркіі, духоўнай самаізаляцыі;

– кансалідацыя дзеячаў нацыянальнай культуры на аснове арганічнага спалучэння гуманістычных традыцый народнай культуры беларусаў, іншых культур, сусветнай народнай спадчыны;

– стварэнне прававых механізмаў абароны грамадскай маралі, абароны чытача, гледача ад пошласці, усёдазволенасці, агрэсіўнасці, што пашырыліся ў сучаснай культуры;

– забеспячэнне прасторы для міжнацыянальных і міждзяржаўных кантактаў паміж Рэспублікай Беларусь, краінамі СНД і іншымі членамі сусветнай супольнасці.

Няма сумнення, што выпрацаваны курс развіцця беларускай культуры будзе садзейнічаць далейшаму ўзбагачэнню і захаванню нацыянальнай адметнасці беларусаў, іх годнага месца ў супольнасці славянскіх і еўрапейскіх народаў.

Але ў гэтай сувязі хацелася б перасцерагчы ад аднаго стэрэатыпу, які даволі ўстойліва бытуе ў асяродку нашых культуролагаў і наогул работнікаў галіны культуры. Разважаючы аб перспектывах развіцця беларускай культуры, аб яе лёсе ў трэцім тысячагоддзі, мы часта акцэнтуем арыентацыю на еўрапейскі ўзровень. Разам з тым у многіх звёнах беларускай культуры і мастацтва нам ёсць што прадэманстраваць той жа Еўропе. Можна назваць балет Елізар'ева, ансамбль Дудкевіча, аркестр Фінберга, плеяду маладых мастакоў, музыкантаў – лаўрэатаў міжнародных конкурсаў, якім не раз апладзіравалі зарубежныя гледачы. Надзвычай высокі ўзровень беларускай народнай культуры і мастацтва, што неаднаразова адзначалася на міжнародных фестывалях, канферэнцыях.

Такім чынам, і не аглядваючыся на Еўропу, мы ў межах сваёй нацыянальнай культуры маем прыклады той мастацкай вышыні, да якой павінны імкнуцца ўсе мастацкія суполкі і асобныя творцы.

---

[1]Сорокин П.А. Человек. Цивилизация. Общество. М., 1992. С. 322.
[2]Тойнби А.Д. Цивилизация перед судом истории. М., 1995. С. 222.
[3]Толстой Л.Н. Путь жизни. М., 1993. С. 465.
[4]Mumford L. The Conduct of Life. Harcourt. Brace and Company, New York, 1951. P. 14, 16.
[5]Дзяржаўная праграма "Функцыяніраванне і развіццё культуры Рэспублікі Беларусь да 2005 года". Мн., 2002.

JUWEL – ЗНАЧЫЦЬ "КАШТОЎНЫ КАМЕНЬ"

Іван Сінчук

Так павялося, што прыгожыя рэчы з высакародных металаў называюцца цяпер ювелірнымі вырабамі. На самай справе назва "ювелірны" паходзіць ад нямецкага Juwel – каштоўны камень.

Шырока назва "ювелірныя вырабы" пачала ўжывацца ўжо ў XIX ст., і традыцыя заставалася да нашых дзён. Сёння "ювелірнымі" называюць таксама рэчы, якія з'явіліся ў часы, калі іх так яшчэ не называлі. Раней, у часы цэхаў, срэбраныя рэчы рабілі срэбранікі, а залатыя – залатнікі; іх вырабы не былі нават звязаныя агульным вызначэннем "вырабы з каштоўных камянёў" ці "вырабы з высакародных металаў".

Да нас дайшлі звесткі пра беларускія цэхі залатнікоў і срэбранікаў з пачатку XVI ст. Засталіся з тых часоў і самі вырабы, што даносяць да нас уяўленні тагачасных майстроў пра харошасць, прыгажосць і стыльнасць. Так сталася, што мы можам вельмі проста вызначыць час і месца паходжання большасці ювелірных вырабаў. Для кантролю за дзейнасцю яны былі абавязаныя ставіць прабірныя і асабістыя клеймы. Беларускія знакі ўваходзілі ў сістэмы тых ці іншых дзяржаўных утварэнняў, таму на ювелірных вырабах, што сустракаюцца цяпер у Беларусі, шэраг знакаў розных сістэм – умоўных, метрычных і лотавых.

У артыкуле даецца спроба ўвесці ў свет гэтых знакаў, якія могуць шмат што расказаць пра даўнія ўзоры ювелірнага мастацтва і саміх мастакоў-ювеліраў.

Патронам залатнікоў лічыўся святы Элігій, біскуп і золатакаваль караля з дынастыі Меравінгаў Дагаберта І. Выява святога ці сімвал у выглядзе кубка часта выступае на цэхавых пячатках залатнікоў і ў клеймах – на пячатках кракаўскага (канца XV ст.) і варшаўскага (пачатку XIX ст.) цэхаў – падчас працы над выцягваннем тулава кубка.

Паводле дакументальных звестак, вядомыя майстры-залатнікі Вялікага Княства Літоўскага ў Гродне (Пётр Неапалітанчык, 1552), Пінску (Іван Пархвяновіч, 1537), Вільні (336 майстроў у XVI – XVIII стст.). Пасля вялікага спаду вытворчасці ў другой палове XVII – першай палове XVIII ст. разам з астатнімі рамёствамі к канцу XVIII ст. аднавіліся маштабы ювелірнай справы на беларускіх землях: у 1800 г. у Пінску налічвалася 33, а ў Мінску – 56 майстроў залатых і срэбраных спраў. Непасрэдныя сведчанні пра вытворчасць ювелірных вырабаў у старажытнасці даюць археалагічныя знаходкі невялічкіх тыгляў, шлаку, формаў для адліўкі, паўфабрыкатаў і браку.

Паводле спосабу выканання ювелірныя вырабы падзяляюцца на чатыры асноўныя групы: мантаваныя (толькі ручныя элементы ці з выкарыстаннем літых, чаканных, каваных ці сканных), філігранныя, літыя і штампаваныя.

Для вытворчасці ювелірных вырабаў Сярэднявечча і Новага часу ўжываліся разнастайныя тэхналагічныя прыёмы: базавыя – плаўка, коўка ці вальцоўка, валачэнне, расклёпванне; уласна фарматворныя – гнуццё, праўка, выцягванне, пілаванне, свідраванне, пайка, штыфтаванне, плакіроўка; мастацкай апрацоўкі – наданне фактуры паверхні, шліфаванне, паліраванне, ажураванне, канфарэнне, гравіроўка, гільяшыраванне, траўленне, чаканка, ціcненне басмай, таўшыроўка (інкрустацыя), накладанне (аналагічна сграфіці ў дойлідстве), скань, грануляванне, камерызацыя (мацаванне каштоўных камянёў на паверхні рэчаў), эмаліраванне, чарненне, залачэнне, серабрэнне, наводка.

Ювелірныя вырабы адлюстроўваюць агульныя мастацкія плыні сваіх эпох пры наяўнасці рысаў індывідуальных творцаў.

Найбольш пашыранымі катэгорыямі вырабаў у Сярэднявеччы і Новым часе былі рэчы асабістага ўпрыгажэння (кольцы, пярсцёнкі, завушніцы, колты, лунніцы, пацеркі, ланцугі, бранзалеты, медальёны, брошы); рэчы для сервіроўкі стала (лыжкі, відэльцы, нажы, лапаткі, шчыпцы, паўміскі, куфлі, стопкі, сухарніцы, салонкі); рэчы асабістага ўжытку (партсігары, запальніцы, муштукі, люлькі, партманеткі, спражкі, шпількі, заколкі), рэчы для аздаблення інтэр'ера (пісьмовыя прыборы, вазы, шкатулкі, падсвечнікі, гадзіннікі); рэчы літургічнага характару (крыжы, абклады ікон і кніг, рэлікварыі, манстрацыі, лампады); асабістая баявая і паляўнічая зброя (халодная і агнястрэльная), узнагароды (ордэнскія знакі, зоркі, крыжы, медалі, нагрудныя знакі).

З XVI ст. на ювелірных вырабах з'яўляюцца клеймы майстроў і цэхаў, у XVIII ст. кляйменне робіцца нормай, з XIX ст. на вырабах ставяцца прабірныя клеймы. У Расійскай імперыі фабрычны знак-кляймо быў абавязковы паводле "Уставы аб прамысловасці" 1887 г. для ўсіх рамесных вырабаў, у тым ліку ювелірных (побач з прабірнымі клеймамі). З XIX ст. пачалася уніфікацыя проб сплаваў для ювелірных вырабаў. Расійская імперыя і СССР (да 1927 г.) карысталіся залатніковым пазначэннем пробы. У Беларусі выкарыстоўваецца метрычная сістэма проб для стандартных сплаваў (у праміле), якія адпавядаюць стандартным ювелірным сплавам СССР. Звычайна адначасовыя клеймы для розных каштоўных металаў адрозніваюцца формай, але могуць быць выкананы на пляцоўках рознай велічыні. Пры змяненні дзяржаўнага ладу ў прабірных клеймах у значнай меры назіраецца пераемнасць. У большасці краін з XIX ст. на імпартаваных ювелірных вырабах абавязкова ставілася дадатковае мытнае прабірнае кляймо. Сярод такіх вырабаў сустракаюцца рэчы з каратнай сістэмай пазначэння пробы. Клеймы-іменнікі і клеймы рэгіянальных устаноў прабірнага нагляду – важная крыніца атрыбуцыі антыкварных ювелірных вырабаў, гэтак як і форма саміх знакаў і сістэм пазначэння пробы.

1 – 3 – цэхавыя пячаткі залатнікоў з выявай патрона – святога Элігія (Вільня, XVI ст. і XVIII ст., Варшава, пачатак XIX ст.). 4 – 6 – віленскія клеймы на ювелірных вырабах (цэхавае з выявай патрона і сімвала святога Элігія – кубка, XVI ст., гарадскія, XVI і XVII ст.). 7 – 9 – кракаўскія клеймы 1847 – 1866 гг. (як вольнага горада Кракава) у імперыі Габсбургаў агульнадзяржаўнага кшталту канца XVII – першай паловы XVIII ст. (12- і 13-лотавай пробаў са штогод зменнай датай).

ПАЦЯШАЮЧЫ – ПАВУЧАЦЬ

Другі сезон на сцэне Нацыянальнага тэатра імя Янкі Купалы ідзе спектакль па п'есе Д.Патрыка "Дзіўная місіс Сэвідж". Напісаны амерыканскім драматургам пасля вайны з гітлераўскай Германіяй, гэты твор заваяваў сімпатыі многіх гледачоў. Меладраматычная гісторыя пра жанчыну, якая ахвяравала спакойным жыццём дзеля дабрабыту іншых людзей, адпавядала настрою пасляваеннага пакалення. Многія тэатры паспяхова ігралі яе і ў 1970-ыя гады. З тых часоў шмат чаго змянілася ў зямных вымярэннях. Мы жывём не толькі ў новым тысячагоддзі, але і ў новай сацыяльнай прасторы. Ці актуальная для нас гэтая пасляваенная гісторыя пра жыхароў жоўтага дома пад рамантычнай назвай "Ціхі прытулак"? З такім пытаннем да рэжысёра спектакля ***Аляксандра ГАРЦУЕВА*** *звярнуўся рэжысёр і загадчык кафедры рэжысуры Беларускай акадэміі мастацтваў* ***Рыгор БАРАВІК****.*

Аляксандр Гарцуеў: – Я думаю, што любая старая п'еса можа быць актуальнай у любы час. Усё залежыць ад наяўнасці ў ёй карысных чалавечых ідэй і, натуральна, супадзення іх з настроем і думкамі суграмадзян. Любоў чалавека да чалавека, добрыя намеры, павага да блізкага – п'есы з такой праблематыкай цяпер на тэатры адсутнічаюць.

Людзі заўсёды прагнуць чуць справядлівыя словы пра дабро і зло. Пра тое, што дабро абавязкова пераможа, а зло будзе пакарана. Глядач чакае жыццёвых казак. Яму неабходныя надзея і ўпэўненасць у заўтрашнім дні.

Апроч усяго, гэта быў своеасаблівы эксперымент. Дагэтуль я ставіў п'есы сучасных аўтараў. У сваіх работах больш увагі надаваў жанравасці. Імкнуўся эпаціраваць публіку. У дадзеным выпадку я вырашыў паспрабаваць сябе ў іншым плане.

– У свой час вы паставілі чэхаўскага "Дзядзьку Ваню", дзе таксама ўзнімаюцца падобныя маральныя пытанні. Як вядома, дабро і зло – абавязковыя атрыбуты кожнага драматургічнага твора.

– Так, але выяўляюцца яны па-рознаму. І ў гэтым сутнасць любога мастацкага твора. У пэўным сэнсе "Дзядзьку Ваню" я вырашаў у іншых эстэтычных прыёмах. Ва ўсім дамінавала ўмоўнасць. Выканаўцы роляў былі зусім маладыя людзі. Таму прысутнічалі рознага кшталту "завароты". У спектаклі "Дзіўная місіс Сэвідж" я сабе гэтага не дазваляю. Адзінае, што я сабе дазволіў, дык гэта выкарыстаць сучасны інтэр'ер. Я перанёс час дзеяння ў нашы дні. Мне падалося, што ў свеце мала што змянілася. Свет і цяпер знаходзіцца ў сітуацыі перманентных баталій.

– Вы сцвярджаеце, што ваш спектакль – своеасаблівы маналог рэжысёра-грамадзяніна пра дэвальвацыю каштоўнасных арыенціраў часу?

– Так. Мы жывём у час суцэльных кантрастаў: разрыў сувязей паміж пакаленнямі, рознасць маральных пазіцый, светапоглядаў, філасофскіх канцэпцый і інш.

Я хачу, каб мой спектакль быў зразумелы і карысны самым розным катэгорыям гледачоў. Асабліва моладзі. Цярпімасць і павага – якасці, здольныя прымірыць самых розных людзей. Без іх няма будучыні ні ў дзяржавы, ні ў чалавецтва.

– Ці можна сказаць, што менавіта ў гэтым вы бачыце місію сучаснага беларускага тэатра?

– Зразумела.

– Значыць, не забаўляць, але абуджаць. Ці пацяшаць?

– Пацяшаючы – абуджаць. Ад пацяшальнасці я не магу адмовіцца. Мне здаецца, што менавіта на гэтай глебе можна сеяць вечнае і светлае. А лекцыя са сцэны – гэта сумна.

«Дзіўная місіс Сэвідж» Д.Патрыка. Сцэна са спектакля.

– Вы пацвярджаеце вядомыя выказванні класікаў. Ды толькі сучасны тэатр робіць усё наадварот. Ён, у асноўным, імкнецца забаўляць і зазываць. Уздзеянне на сэрцы і розумы людзей цяпер не ў модзе. Атрымліваецца, што вы са сваімі прынцыпамі як бы не ўпісваецеся ў сучасныя рэаліі?

У спектаклі "Кім" на п'есе А.Дударава вы здолелі паказаць нашага сучасніка з улікам ягонага савецкага радаводу. Атрымаўся бандыт з марксісцкім мінулым. Пярэварацень з сумленнем і чалавечымі пачуццямі. Разам з тым, для гледачоў выкарыстана своеасаблівая прынада – серыя бандыцкіх "разборак" з мардабоем і стрэламі. Ці не перакрэсліваеце вы падобнымі эпатажнымі прыёмамі значнасць ідэй, закладзеных у вашых спектаклях?

– Я і сам іншы раз пра гэта разважаю і звязваю з прыродай майго тэмпераменту. І, вядома ж, з выразнымі магчымасцямі сучаснай рэжысуры. Але ўсё ж у сваіх спектаклях я імкнуся да таго, каб глядач пачуў са сцэны жывое слова артыста. Убачыў на сцэне знаёмую гісторыю і спазнаў лёс людзей. Я хачу, каб глядач прыходзіў у тэатр як у храм – ачысціць сваю душу ад бруду.

– Місіс Сэвідж – Зоя Белахвосцік. Чаму яна? Хіба нельга было прызначыць на гэтую ролю актрысу старэйшага пакалення?

– Каб нікога не крыўдзіць... Ёсць шмат матываў, якія ўплываюць на прызначэнне таго ці іншага акцёра на ролю. У залежнасці ад гэтага і атрымліваецца спектакль, які быў першапачаткова рэжысёрам задуманы. Усім вядома, што акцёрская трупа нашага тэатра адна з лепшых. І, магчыма, калі б гэтую п'есу ставіў іншы рэжысёр, дык і выканаўца была б іншая. Але я стаўлю свой спектакль і бачу пэўных акцёраў. Апроч таго, як рэжысёр я больш упэўнена адчуваю сябе з маладымі. Хоць у гэтым спектаклі супрацоўнічаю з акцёрамі рознага ўзросту.

Што датычыцца місіс Сэвідж, дык ёй усяго пяцьдзесят, а выканаўцы ролі – сорак чатыры гады. Па-мойму, нармальна. Мне была патрэбна актрыса, здольная перадаць са сцэны якасці чалавека цярплівага і стрыманага, які з пачуццём уласнай годнасці прымае ўдары лёсу. Місіс Сэвідж старэйшая за сваіх прыёмных дзяцей на дзесяць гадоў. І ўсё залежыць ад таго, як вызначыць іх узрост. Калі ім шэсцьдзесят ці семдзесят год, тады выканаўцы галоўнай ролі можа быць і ўсе дзевяноста. А калі ўлічваць, што яна выйшла замуж у шаснаццаць (дарэчы, як у аўтара), то ўсё размяркоўваецца па-іншаму. Я вырашыў, што місіс Сэвідж – маладая жанчына. У яе яшчэ ёсць час для актыўнай чалавечай дзейнасці.

– Чаму ж яе называюць звар'яцелай? Толькі таму, што яна траціць грошы памерлага мужа на дабрачынныя акцыі? Ці таму, што фрахтуе параход для вандровак дзетдомаўцаў вакол свету? А можа, вы сваім спектаклем заклікаеце багатых людзей траціць грошы на бедных, на карысць іншых? Прынамсі, у наш час ствараюцца шматлікія фонды менавіта для дапамогі людзям і нават дзяржавам.

– Такіх простых заклікаў у спектаклі няма. Там ёсць іншае – уважлівае стаўленне адзін да аднаго. У п'есе місіс Сэвідж кажа, што калі б усе людзі хадзілі па крайку дывана, дык дыван не праціраўся б толькі пасярэдзіне. Як я зразумеў гэта? Калі б людзі хоць зрэдку заўважалі балючыя месцы іншага чалавека, яны б не траўміравалі менавіта іх. Такім чынам пабудавана ўся канструкцыя п'есы. Насельнікі вар'яцкага дома так і ставяцца адзін да аднаго. Яны ведаюць болевыя кропкі кожнага. Яны прымаюць чалавека такім, які ён ёсць, з усімі добрымі якасцямі, заганамі і дзівацтвам.

Адносна дабрачыннасці... Багатыя людзі таксама ходзяць на нашы спектаклі. Магчыма, нехта прасякнецца спачуваннем да блізкага. І тады зафрахтуе параход для дзетак ці закажа самалёт, каб адправіць на лячэнне і адпачынак маламаёмых. Хто ведае? Прынамсі, многія знакамітыя і багатыя людзі рабілі ўсё дзеля простых і садзейнічалі карэнным зменам на карысць чалавецтва. Да гэтага павінны імкнуцца ўсе.

– Я паважаю людзей, якія жывуць не толькі ўласнымі інтарэсамі. Здаецца, што вы – менавіта з такіх. Дынамічны, апантаны, працаздольны, таленавіты, неабыякавы чалавек, што жыве ў нашай краіне і працуе ў адным з самых праслаўленых і годных тэатраў.

Фота А.Спрынчана.

РЭЖЫСЁР-ЭКСПЕРЫМЕНТАТАР

Імя рускага рэжысёра, народнага артыста БССР, заслужанага дзеяча мастацтваў Туркменскай ССР Васіля Фёдаравіча Фёдарава звязана з гісторыяй Дзяржаўнага рускага драматычнага тэатра імя М.Горкага. У 1952–1958 гг. ён быў галоўным рэжысёрам гэтага тэатра. На яго сцэне паставіў выдатныя спектаклі "Кароль Лір", "Варвары", "Брэсцкая крэпасць", "Каменнае гняздо" і інш. В.Фёдараў быў надзелены магутнай сілай свабоднага творчага мыслення, вылучаўся арыгінальнасцю ў вырашэнні ідэі твораў.

У ягонай прафесійнай дзейнасці, звязанай з Беларуссю, ёсць яшчэ адна, зусім забытая старонка – праца ў Дзяржаўным яўрэйскім тэатры БССР. Яна характарызуе ранні перыяд творчасці рэжысёра.

Вучань і аднадумец Усевалада Меерхольда, Фёдараў у 1920-ыя – на пачатку 30-ых гадоў шмат эксперыментаваў, займаўся пошукам новых тэатральных формаў, спалучаў элементы драмы, масавага дзеяння, буфанады, цыркавой эксцэнтрыкі. Хоць гэта не заўсёды адпавядала аўтарскай скіраванасці твора.

Па дамоўленасці з Міхаілам Рафальскім, галоўным рэжысёрам яўрэйскага тэатра, Васіль Фёдараў у 1932 г. прыехаў у Мінск для пастаноўкі камедыі "Віндзорскія свавольніцы" У. Шэкспіра. П'еса была прачытана і інсцэніравана ім у надзвычай нетрадыцыйным стылі. Пасля некалькіх паказаў спектакль быў выключаны з рэпертуару тэатра.

Адзін з удзельнікаў пастаноўкі, акцёр і будучы рэжысёр Кузьма Львовіч Кулакоў, быў зачараваны творчай манерай і асобай рэжысёра. Праз шмат гадоў ён уваскрасіў эпізоды працы В.Фёдарава над спектаклем "Віндзорскія свавольніцы" ў сваіх успамінах, якія сёння прапануюцца чытачу.

Тэкст успамінаў захоўваецца ў асабістым фондзе К. Л. Кулакова ў БДАМЛМ (ф. 244, воп.1, спр.199, арк.1 – 9).

Таццяна Кекелева, загадчык аддзела БДАМЛМ

Успаміны Кузьмы Кулакова пра Васіля Фёдарава

У Дзяржаўны рускі драмтэатр БССР імя Максіма Горкага я прыйшоў восенню 1952 года.

Узначальваў трупу Васіль Фёдаравіч Фёдараў, выдатны рэжысёр, адзін з таленавітых вучняў Усевалада Эмільевіча Меерхольда. Ягоны спектакль "Рыкай, Кітай!" па п'есе С.Траццякова ў 20-ыя – 30-ыя гады быў адным з лепшых спектакляў на маскоўскай сцэне. У ім упершыню загучаў талент Марыі Іванаўны Бабанавай, выдатнай актрысы нашага часу. Непераўзыдзена, драматычна і эмацыянальна насычана іграла яна боя–хлопчыка ў гэтым спектаклі. Пазней, зусім у іншым плане, стварыла вобраз хлопчыка Гогі ў пастаноўцы Тэатра рэвалюцыі "Чалавек з партфелем" А.Файко. Раскрыццю таленту Бабанавай шмат у чым садзейнічаў рэжысёр Фёдараў.

З 1921 па 1926 год ён вучыўся спачатку ў Дзяржаўных вышэйшых рэжысёрскіх майстэрнях, а потым скончыў Дзяржаўныя тэатральныя эксперыментальныя майстэрні, якімі кіраваў Меерхольд. Спектакль "Рыкай, Кітай!", пастаўлены Фёдаравым у тэатры Меерхольда, стаў падзеяй у тэатральным жыцці Масквы і краіны. У аснове п'есы С.Траццякова ляжалі сапраўдныя падзеі, сведкай якіх быў сам драматург у час знаходжання ў Кітаі ў 1924 годзе. У горадзе

Васіль Фёдараў. 1957.

Ваньсяне на рацэ Янцзы падчас бойкі з кітайцам быў забіты амерыканец. Забойца знік. Капітан англійскай кананеркі запатрабаваў выдачы забойцы, інакш, сказаў ён, будуць пакараны два лодачнікі–кітайцы, а горад падвергнуты абстрэлу. Каб выратаваць горад, лодачнікі правялі жараб'ёўку і даставілі двух сваіх таварышаў для пакарання смерцю, якое і было здзейснена.

[...] Пры абмеркаванні прынцыпаў пастаноўкі Васіль Фёдаравіч прапанаваў арыгінальнае вырашэнне. Вось як пра гэта пазней успамінаў Меерхольд: "Было вырашана еўрапейскія сцэны трактаваць у характары тэатра масак. У сваіх адносінах да таго, што адбываецца, еўрапейцы размаўляюць і дзейнічаюць аўтаматычна, згодна выпрацаваным шаблонам, агульным месцам і камандным формулам. Сапраўдныя чалавечыя пачуцці, якіх ім не стае, цалкам належаць кітайцам. Таму кітайскія сцэны распрацоўваюцца ў бытавым, жыццёвым плане. Метады кітайскага тэатра, такім чынам, ужываюцца толькі зыходзячы з патрэб спецыфічнага рэалізму і "цырыманіяльнасці".

У 20 – 30-ыя гады Фёдараў спачатку працаваў у тэатры Меерхольда, разам з якім здзейсніў шэраг пастановак, потым у Тэатры рэвалюцыі паставіў "Гоп–ля, мы жывём!" Э. Толера. Працаваў таксама ў розных гарадах Расіі і нацыянальных тэатрах краіны.

Рэжысёр-эксперыментатар, майстар смелага і арыгінальнага раскрыцця драматургічнага матэрыялу, Фёдараў меў нястрымную фантазію і творчы тэмперамент. Яго называлі "свавольным" рэжысёрам. Ён быў наватарам, усхваляваным шукальнікам, адмысловым мастаком сцэны. Ягоныя спектаклі ніколі не былі падобныя адзін да аднаго, яны дыхалі свежасцю трактоўкі і арыгінальнасцю формы.

5. Когда начали работать? и где?

Учеба в театральном ВУЗ'е отняла у меня 5 лет. Так что у профработы 1-ый год. Свою работу в театре я считаю — работа в Бакинском рабочем театре, куда я пришел оторвавшись от театрального ВУЗ'а. Событие это произошло в 1927 году.

6. Какой литературой увлекаетесь? (которые и называть книги).

Я пазнаёміўся з В.Ф. Фёдаравым у пачатку 30-ых гадоў, калі ён быў запрошаны ў Беларускі дзяржаўны яўрэйскі тэатр для пастаноўкі спектакля па п'есе У. Шэкспіра "Віндзорскія свавольніцы". У той час з'явілася шмат пераймальнікаў сістэмы Меерхольда, якія захапляліся формай спектакля на шкоду зместу драматургічнага матэрыялу. Гэтае штукарства, "арыгінальнасць" афармлення перакручвалі ідэйна-мастацкі сэнс п'есы і накіроўвалі гледача ўбок ад сапраўднай задумы драматургічнага твора.

В.Ф. Фёдараў, безумоўна, таленавіты і глыбокі рэжысёр, таксама свавольнічаў і "хуліганіў", як толькі мог. Ён лічыўся тады рэжысёрам-гастралёрам. Стала вядома, што пасля заканчэння пастаноўкі ў Свярдлоўску ён павінен прыехаць да нас.

Мы ўсе з нецярплівасцю чакалі яго прыезду, бо многія з нас бачылі спектаклі "Рыкай, Кітай!", "Гоп–ля, мы жывём!", пастаўленыя ім разам з Меерхольдам.

Нарэшце надышоў дзень прыезду. Міхаіл Фадзеевіч Рафальскі, наш мастацкі кіраўнік і галоўны рэжысёр, некалькі разоў гутарыў з намі і прасіў не бянтэжыцца ад метадаў працы Фёдарава. Таму што нас, у Тэатральным інстытуце ў Маскве, некалькі па–іншаму вучылі нашы настаўнікі, рэжысёры МХАТа А.Дзікі, В.Громаў, М.Тарханаў, В.Смышляеў і інш.

І вось у адзін з ліпеньскіх дзён, неўзабаве пасля нашага адпачынку, прыехаў, нарэшце, Фёдараў. Ён прыехаў ранішнім цягніком. Яго пасялілі ў гатэлі "Еўропа" па Ленінскай вуліцы, з вокнамі нумара на плошчу Свабоды. На першую рэпетыцыю–сустрэчу з ім нас выклікалі ў дзень яго прыезду, увечары. Сустрэча адбылася ў вялікім рэпетыцыйным пакоі толькі што адрамантаванага тэатра па вуліцы Валадарскага, 5.

Усе мы прымчаліся на паўгадзіны раней і паважна расселіся за доўгім сталом, з нецярплівасцю чакаючы Васіля Фёдаравіча. Адчыніліся дзверы, і ў яркім ззянні пурпуровага сонца, што было ўжо на захадзе, увайшоў М.Ф.Рафальскі, хударлявы і тонкі, з капой каштанавых валасоў на галаве, поруч з каржакаватым, троху ніжэй за яго, чалавекам, падобным хутчэй на спартсмена–баксёра ці барца. Чорны касцюм, нягледзячы на летні месяц ліпень, шчыльна аблягаў яго фігуру. Стрыжка вожыкам і мажная налітая шыя, абхопленая беласнежным, цвёрда накрухмаленым каўнерыкам, з цвёрдай манішкай і чорнай бабачкай дапаўнялі партрэт. Ён навітаўся з намі і ўсміхнуўся, паказваючы поўны рот моцных, буйных беласнежных зубоў, потым прыцмокнуў гучна губамі (гэта яго арыгінальная звычка), сказаў Міхаілу Фадзеевічу: "Уся кампанія на месцы?" – рассмяяўся на ўвесь голас, зноў гучна прыцмокваючы губамі. Павінен сказаць, што ўсім нам спадабаўся гэты чалавек, моцны, мужны і поўны аптымізму. І ніхто з нас не памыліўся, калі, яшчэ не ведаючы яго, падумаў, што Фёдараў мусіць рабіць усё бясконца ярка і дакладна. Ён, напэўна, смачна есць, моцна спіць, вялікімі глыткамі п'е, з задавальненнем адпачывае і, наогул, жыве з асалодай. Адным словам, ён – эпікурэец, па сваіх манерах выліты сучасны Фальстаф – жыццялюб.

Потым пачаліся размовы, якія ўзнікалі міжволі, самі сабой. "Хто з прысутных тут самы здаровы, самы моцны, здольны паднімаць цяжар, умее добра рухацца, танчыць, бегаць?" – "Рывін, Міша Рывін!"

Усе сталі паказваць у той бок, дзе сядзеў моцны, шыракакосны брунет, здаровы хлопец – Міша Рывін. Фёдараў таксама паглядзеў на яго, потым загадаў, амаль па–вайсковаму: "Устаньце, малады чалавек, выйдзіце з–за стала, пакажыцеся!" Міша няпэўна, амаль ссутуліўшыся, выйшаў на сярэдзіну пакоя і спыніўся. "Задышка ёсць?" – спытаўся Фёдараў. "Пакуль што не з'явілася!" – адпарыраваў Рывін. Усе рассмяяліся, і больш за ўсіх, прыцмокваючы, смяяўся сам Фёдараў. Спадабаўся яму адказ Рывіна. "Будзеце іграць Фальстафа", – гучна скамандаваў ён. Усе запляскалі ў далоні, і незразумела было, каму яны пляскалі: ці Мішу за адказ, ці Фёдараву за яго абаяльныя паводзіны. У такім жа плане размяркоўваліся Фёдаравым і ўсе астатнія ролі ў п'есе. Мы не заўважылі, як праляцеў час. Гадзіннік паказваў 12 ночы. "Хто з вас самы цыбаты, доўгі, з тонкімі нагамі і добрым музычным слыхам?" Пры канцы сустрэчы ўсе асмялелі, і было названа маё прозвішча. Мне прыйшлося паказаць свае ногі, закасаўшы штаны вышэй лытак. Мае тонкія ногі яму спадабаліся. Я тады, насамрэч, быў хударлявы як былінка. "Будзеце іграць самага неразумнага персанажа, Слендэра, які ўсё сватаецца, але ніяк не сасватаецца". Усе зноў зарагаталі, а Фёдараў, вядома, гучней за ўсіх і з прыцмокваннем.

Рэпетыцыя скончылася, ролі былі размеркаваны, а тэксты іх адразу перададзены выканаўцам. Аказваецца, у перадапошнім лісце да М.Ф.Рафальскага Васіль Фёдаравіч пісаў: "Калі ролі будуць надрукаваны, вышліце мне тэлеграму, і я адразу ж прыеду". Настрой быў прыўзняты. Усім спадабалася першая сустрэча з Фёдаравым. Перад адыходам рэжысёр папярэдзіў, што праз тыдзень мы павінны прыйсці на планіроўку спектакля з поўным веданнем тэксту першай дзеі. Тыдзень адводзіўся таксама для працы за сталом. Спектакль мы павінны былі зрабіць за два месяцы. Для нас жа гэта ўсё было нязвыкла і нова, таму што над спектаклем мы звычайна працавалі 5–6 месяцаў і палову гэтага тэрміну праседжвалі за сталом, дэталёва разглядаючы матэрыял па ўсіх правілах сістэмы. Як потым аказалася, Рафальскі з вялікімі цяжкасцямі выпрасіў у Фёдарава хоць бы тыдзень застольнага перыяду, матывуючы тым, што мы на працягу чатырох гадоў вучобы ў студыі і шасці гадоў працы ў тэатры падрабязна разбіралі матэрыял спярша за сталом, а потым у планіроўцы.

Тыдзень працы за сталом звёўся да чытання па ролях і зверцы тэксту. Седзячы каля нас, Васіль Фёдараў салодка падрэмваў, часам пахрапваючы. Застольны перыяд прайшоў вельмі сумна, усе мы былі расчараваныя, нам на гэтых рэпетыцыях было вельмі цяжка, і яны ніякай карысці нам не прынеслі.

Неяк увечары, прыйшоўшы на адну з апошніх чытак за сталом, мы падчас перапынку выпадкова зазірнулі ў глядзельную залу. Тое, што ўбачылі, нас незвычайна ўразіла. Усе крэслы з глядзельнай залы былі прыбраныя. У зале, на чыста вымытай і пафарбаванай падлозе, валтузіліся загадчык пастановачнай часткі, памочнік рэжысёра і некалькі рабочых. Вяроўкай, намазанай клеявой белай фарбай, яны раздзялялі залу на роўныя квадраты. Зверху, з балкона, глядзельная зала ўяўляла сабой шахматную дошку, на

Сердечно поздравляю!
Шекспир сказал:
„Держись еще
И улыбнись Фортуна!"
Пусть будет так!
Н. Федоров.
5.IV.1956. Минск
Поздравляю!
А. [illegible]

якой з аднаго боку былі напісаны лічбы ад 1 да 10, а з другога – літары ад А да К. Пайшлі здагадкі, што б гэта магло значыць. Адны сцвярджалі, што па гэтых квадратах падлога глядзельнай залы будзе выкладзена рознакаляровым паркетам. Іншыя меркавалі, што падлогу пакрыюць рознакаляровым лінолеумам, або яна проста будзе пафарбаваная, як шахматная дошка... Адным словам, здагадак і меркаванняў было шмат. Але нікому з нас не прыйшло ў галаву, што гэта рыхтуецца рабочая пляцоўка для мізансцэн будучага спектакля або, як Васіль Фёдаравіч казаў, рабочая пляцоўка для планіроўкі спектакля. Пра гэта мы даведаліся, калі ў наступны аўторак раніцой, пасля тыднёвых чытак за сталом, прыйшлі на першую планіровачную рэпетыцыю. Ізноў узрасла цікавасць да будучай працы з Фёдаравым, ізноў мы з нецярплівасцю чакалі і гадалі, што з намі будзе рабіць Васіль Фёдаравіч.

Надышоў час першых рэпетыцый. Нас запрасілі ў глядзельную залу. Мы расселіся па баках вялізнай расчэрчанай шахматнай дошкі. Імклівай, крыху ў раскачку, хадой, трымаючы ў руцэ 15–20 лістоў паперы, у глядзельную залу ўвайшоў Фёдараў. Ён сеў на падрыхтаваны для яго столік унізе авансцэны, расклаў некалькі паперын і сказаў: "Сёння мы з вамі пачынаем планіроўку (мізансцэніроўку) спектакля. Спадзяюся і нават упэўнены, што тэкст роляў першай дзеі вы ведаеце, а таму ролі схавайце і ў сшыткі не зазірайце. На выпадак, калі дзесьці забудзецеся, тэкст вам падкажа суфлёр. Падлога пляцоўкі для ігры расчэрчаная на квадраты: па маштабу яны некалькі павялічаныя ў параўнанні са сцэнічнай пляцоўкай. Гэта зроблена для зручнасці. Па ходу планіроўкі я буду вам указваць, хто, калі і на якіх словах павінен адпланіравацца на той ці іншы квадрат. Спачатку вы ўсё гэта будзеце выконваць тэхнічна для таго, каб запомніць свае месцы і пераходы. Потым, калі будзе спланавана тая ці іншая сцэна, карціна ці дзея, мы зноў вернемся да пачатку. Добра ведаючы свае месцы і пераходы, мы пастараемся ўсе іх сцэнічна апраўдаць. У час планіроўкі кожны атрымае адпаведны рэквізіт і патрэбныя бутафорскія дэталі, з якімі давядзецца працаваць. З першых жа рэпетыцый вы мусіце да гэтых рэчаў прызвычаіцца, каб яны вам не замінalі падчас прадстаўлення. Праз месяц будуць гатовыя касцюмы, так што другі месяц мы будзем працаваць і рэпеціраваць у касцюмах – каб, звыкнуўшыся з імі, вы маглі свабодна хадзіць, рухацца, дзе трэба – танчыць, падаць, уставаць, біцца на шпагах, рапірах і г.д.".

І пачаліся цяжкія, знясільваючыя дні планіровачных рэпетыцый. Ды, нягледзячы на дзікую стому, мы з вялікім захапленнем і ахвотай працавалі. Было выдаткавана шмат сіл, але не менш было вясёлых хвілін рогату і смеху. Працавалі дружна, рэжысёра слухалі ўважліва. Раз-пораз чуўся гучны голас Васіля Фёдаравіча:

– Фальстаф, адпланіруйце з квадрата Е-2 на квадрат В-4! Слендэр адначасова спланіруецца з квадрата А-3 на квадрат Ж-7. Гэта трэба

4. Учеба — 1

Я начал работать с 16 лет. Прежде чем попасть в театр, я 16 лет отработал на Московском Почтамте.

Учился много и всему, начиная от бухгалтерии, через лекции по сельскому хозяйству и кончая живописью и театром.

Одногодичное общее образование в объеме

зрабіць хутка, у тэмпе і тэкст не забалбатаць.

– Пастар! Перасуньцеся з квадрата Б-6 на квадрат В-7!

– Доктар Каюс, вярніцеся з квадрата Г-9 на квадрат Д-2!

– Анна Пейдж, вы няправільна надзелі сваю сукенку, яе трэба перакруціць так, каб шлейф быў наперадзе. І калі вы запрашаеце да сябе ў фортку на квадрат В-1 Слендэра, дык робіце глыбокі рэверанс, прысядаючы назад, двума пальчыкамі, наколькі магчыма, узнімаеце ўверх свой шлейф і кажаце тэкст: "А можа, вы зойдзеце?". Слендэр адразу паварочваецца да Анны спіной, нізка кланяецца, каб галава была паміж ног, і ў такой пастаўе адказвае: "Не, міс Анна, ідзіце вы першая, а я пайду за вамі!..".

– Пастар Эванс! Вам падрыхтаваны падраснік, сучасная палявая сумка камандзіра і доўгая палка вышэй за ваш рост. У час чыстай перамены паміж першай і другой карцінамі першай дзеі вы выходзіце на авансцэну, сядаеце на пянёк каля правага партала і гучна спяваеце:

"Шум прагрымеў, ізаляцыя ідзе,
Маскоўскі вышук рассылае тэлеграмы,
Што горад увесь запоўнілі зладзеі,
Што надышоў крытычны момант,
Што заядае цёмны элемент."

Кузьма Кулакоў. 1920.

Спадзяюся, матыў песні вы ўжо вывучылі?

Кожны дзень у спектакль "Віндзорскія свавольніцы" рэжысёр уводзіў усё новыя і новыя клаунады і імправізацыі. Палюбоўнік Анны Пейдж – малады чалавек – насіў шырокую бараду, а на галаву надзяваў бліскучую медную каску пажарніка. Левая нага ў яго трэслася, асабліва калі ён стаяў.

Збітага ў трэці раз Фальстафа выносілі на сцэну ў вялізным кошыку для бялізны, на якім чырвонымі літарамі было напісана "Торгсин". Калі ж Фальстаф прызнаваўся ў каханні місіс Форд, ён штораз узбрыкваў як жарабец і працягла ржаў.

Суддзя насіў доўгую жаночую ратонду, абшытую футрам зверху данізу. Калі ў патэтычных месцах суддзя ўздымаў рукі ўгору, ратонда расхіналася і адкрывала ўсім белыя кальсоны і споднюю кашулю. Суддзя час ад часу ікаў, а пастар Эванс яму казаў: "Піце нарзан".

У апошняй дзеі, калі ішло паляванне на Фальстафа, у масавай сцэне ў парку людзі ў масках, эльфы і гномы распявалі песню:

– Вядзі, Будзёны, нас смялей у бой,
Хай гром грыміць, няхай пажар
Кругом, пажар кругом, пажар кругом...

І з гэтай песняй акцёры праходзілі праз усю сцэну, потым авансцэну, спускаліся ў глядзельную залу і выходзілі ў фае, увесь час паўтараючы словы "пажар кругом, пажар кругом". Яшчэ шмат "свавольстваў" было прыдумана рэжысёрам у гэтым спектаклі.

Гледачу яго паказалі ўсяго 2–3 разы. На працягу некалькіх вечароў ішла канферэнцыя. Было выказана шмат прэтэнзій да тэатра і рэжысёра. Пасля падвядзення вынікаў канферэнцыі спектакль быў зняты з рэпертуару і яго больш не паказвалі. Потым мы даведаліся, што Фёдараў ставіў гэты спектакль у Свярдлоўскім тэатры драмы, і там яго пастаноўку напаткаў той жа лёс.

Калі ў 1952 годзе мы зноў сустрэліся з Фёдаравым у тым жа будынку на Валадарскага, 5, успомнілі спектакль "Віндзорскія свавольніцы". Ён усміхнуўся і сказаў, прыцмокваючы губамі: "То былі грахі маладосці, выдаткі тэмпераменту". "А навошта ў шэкспіраўскі спектакль была ўведзена песня "Вядзі, Будзёны, нас смялей у бой"? – спытаўся я. – Гэта зусім незразумела". "У тым і справа, што незразумела". – адказаў ён і зарагатаў, як 20 гадоў назад.

Але ў 1952 годзе ў Рускі тэатр БССР Васіль Фёдаравіч Фёдараў прыйшоў як сталы майстра рэалістычнага напрамку. Спектаклі, пастаўленыя ім па розных п'есах на працягу 1952 – 1958 гг., – "Варвары" М. Горкага, "Кароль Лір" У. Шэкспіра, "Брэсцкая крэпасць" К. Губарэвіча, "Порт-Артур" І. Папова, – узнялі тэатр на новую мастацкую вышыню. Гэта быў час творчага росквіту Рускага тэатра. [...]

Пераклад з рускай мовы.

НАШ НОВЫ ПРАЕКТ

Мы распачынаем у часопісе новы мастацкі праект і прапаноўваем нашым чытачам у першым нумары "Мастацтва" за 2004 год асобным укладышам першы нумар спецыяльнага выпуску пад назвай **"Мастак"**. *Гэта выданне, якое мы прысвячаем творчасці асобнага мастака, архітэктара, дызайнера, кампазітара альбо акцёра. Ідэя такога дадатку да часопіса распрацоўвалася рэдакцыйным калектывам ужо даўно, і сярод мноства варыянтаў як найлепшая была выбрана форма асобнай невялікай кніжкі ці каталога.*

"Мастак" – гэта выданне, фінансава незалежнае ад дзяржаўных выдаткаў на часопіс "Мастацтва". Яно будзе падтрымлівацца дзякуючы дапамозе спонсараў часопіса і самой асобы, прадстаўленай у выпуску. А для нашых чытачоў "Мастак" стане прыемным падарункам у дадатак непасрэдна да часопіса "Мастацтва".

У першым спецыяльным выпуску мы прадстаўляем мастака Каміля Камала і спадзяёмся, што творчасць яго будзе цікавая для нашых чытачоў. Каміль Камал, азербайджанец па нацыянальнасці, ужо каля дваццаці пяці гадоў жыве ў Беларусі і адчувае сябе часткаю нашай краіны. У сваіх жывапісных творах ён пропускае вуалевую празрыстасць беларускіх краявідаў праз гарачыню ўсходняга сонца. Яго палотны часам неверагодна яркія і шматколеравыя, як усходнія мазаікі. Але еўрапейская мастацкая школа (у прыватнасці, майстэрства і творчае ўспрыманне, закладзеныя Камілю Камалу ў Беларускім дзяржаўным тэатральна-мастацкім інстытуце Маем Данцыгам і Гаўрыілам Вашчанкам) наклала свой адбітак на творчасць мастака. У яго карцінах ёсць вытанчанасць ліній, пластычнасць колеравага палатна, згарманізаванасць яркіх фарбаў, далікатнасць успрымання асяроддзя. А філасофскім роздумам часта папярэднічаюць пошукі формы і пластыкі кожнага твора асобна. У графічных аркушах Каміля Камала ў завірусе танчэзных ліній прачытваюцца лёгкія і вытанчаныя сілуэты. У апошнія гады мастак захапіўся скульптурай. Спачатку малой пластыкай, дзе ў бронзе ён імкнуўся схапіць няўлоўнасць сутнасці імгнення. Сёння Каміль Камал працуе над скульптурнай выявай фантана "Дрэва жыцця", які ўпрыгожыць ужо ўвесну 2004 года плошчу перад сямейным рэстаранам у раёне Трактарнага завода Мінска.

У выданні першага спецыяльнага выпуску "Мастака" нам дапамагалі сябры і спонсары мастака спадары Кахін Абілаў і Барыс Ганбараў.

Мы спадзяёмся на шчырыя і актыўныя водгукі на наш новы праект з боку чытачоў, творчай інтэлігенцыі і з увагаю разгледзім усе вашы прапановы да супрацоўніцтва. Т. (8017) 2345741; (8017) 2893468.

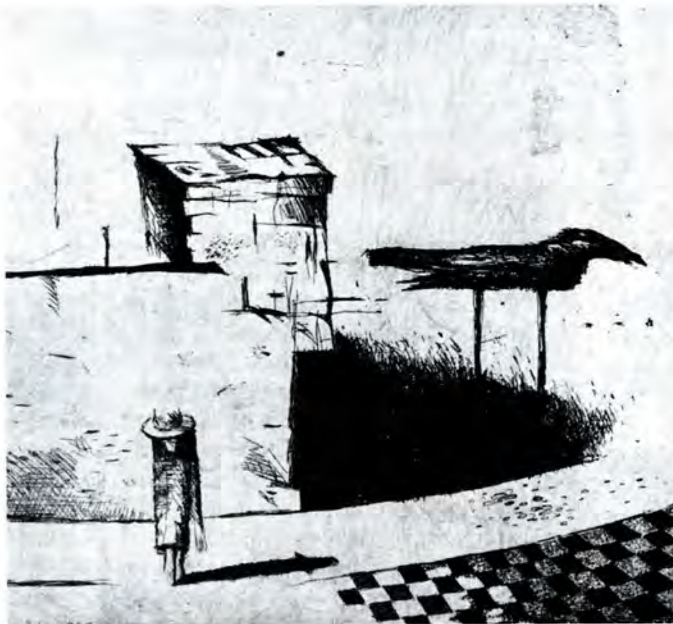
Каміль Камал. Сон. Літаграфія. 1998.

ПУСТЫНЯ ЧАЛАВЕЧАЙ АДЗІНОТЫ

Ірына Небышынец

Афорты Сяргея Балянка апошніх двух дзесяцігоддзяў у нечым падобныя да дзённіка нервовага і часта з'едлівага інтэлектуала. На старонках яго твораў вызначыліся назіранні і рэфлексіі над перажытым, адчутым, прачытаным, трансфармаваныя ў візуальныя вобразы, якія суправаджаюцца паэтычнымі каментарыямі - з загалоўкамі з мноствам літаратурных алюзій.

Пачуццё абсурднасці, якім прасякнуты графічныя аркушы мастака, мае падабенства са светаўспрыманнем французскіх экзістэнцыялістаў. Апошнія лічылі, што пачуццё абсурднасці чакае нас паўсюль, за кожным вуглом, яно з'яўляецца разладам паміж чалавекам і яго жыццём, паміж акцёрам і дэкарацыямі. Пра гэта пісаў А.Камю: "Абсурд народжаны як чалавекам, так і сусветам". З абсурду, лічыць знакаміты пісьменнік, вынікаюць "мой бунт, мая свабода, маё захапленне". Гэтыя ключавыя паняцці, тонкасці і падчас нечаканыя адценні думак, змены настрояў і вызначаюць творчасць Сяргея Балянка. Мастак таксама выяўляе ілюзіі штодзённасці, раздумвае пра галавакружэнні, якія ахопліваюць чалавека ад усведамлення сваёй адзіноты ў чужым для яго свеце. Свабода для мастака ўяўляецца не карысцю, а цяжкой ношай (як і ў Ж.-П.Сартра: "Чалавек асуджаны быць свабодным").



У чаканні мінулага... Афорт. 1998.

У каралеўстве ўсё спакойна. Афорт. 1998.

Графічныя аркушы С.Балянка распавядаюць пра пустыню чалавечай адзіноты, яны прысвечаны міражам і прывідам гэтай пустыні. Яго персанажы - вуглаватыя і гратэскныя, яны нагадваюць лялек-марыянетак. У некаторых з іх адпушчаны ніткі, і лялькі адвольна кінуты ў нязграбных пастах; у іншых ніткі нацягнуты, жэсты напружаныя і дысгарманічныя. Калі лялькі канчаткова ператвараюцца ў драўляныя абрубкі, апранутыя ў грувасткія паліто і недарэчныя галаўныя ўборы, гэта ўспрымаецца відавочнай метафарай бяздушнасці. Па адной або групамі, але ўсе лялькі безнадзейна адчужаныя (не ўзаемадзейнічаюць, а толькі суіснуюць), яны застылі ў змрочным святле на фоне ўмоўнага гарадскога краявіду.

Горад Сяргея Балянка ірэальны: з нізкай лініяй гарызонту, з вертыкалямі вулічных ліхтароў і адасобленых дрэваў са спілаванымі верхавінамі. Замест месяца і сонца з нябёсаў на даўгіх шнурах звісаюць лямпы, якія толькі падкрэсліваюць занядбанасць створанага мастаком свету. Архітэктурныя дэталі - будынкі-назіральнікі са скрыўленымі абрысамі і рэдкімі пустымі вачніцамі вокнаў, даўгія балконы і масты з крохкімі перакрыццямі - здаюцца больш выразнымі, чым адушаўлёныя на выгляд персанажы.

Адкрытыя кампазіцыйныя структуры, эскізнасць, незавершанасць і адначасова жорсткая штрыхоўка, марыва акватынты ствараюць форму, што адэкватная па інтанацыі зместу твораў. Мастак здолеў пры гэтым пазбегнуць надрыву і безвыходнасці з дапамогай ноты выратавальнай іроніі, арганічнай для мастацкай мовы аўтара. Шчырасць і адначасова інтэлектуальнасць вобразнай сістэмы ўключае яго творчасць у кантэкст мастацкай культуры "трагічнага гуманізму", якая пранізана экзістэнцыяльным светаадчуваннем.

У пэўным сэнсе Сяргей Балянок больш за іншых беларускіх мастакоў выказаў настроі гарадской інтэлігенцыі канца XX стагоддзя. Настроі людзей, што былі акрылены свабодай постсацыялістычнай эпохі і адначасова прайшлі ўсе выпрабаванні і крызісы "эпохі пераменаў". Людзей, якія навучыліся або спрабавалі думаць свабодна і спаўна заплацілі за гэта, у тым ліку горкім, без ілюзій поглядам на рэальнасць.

Пераклад з рускай мовы.

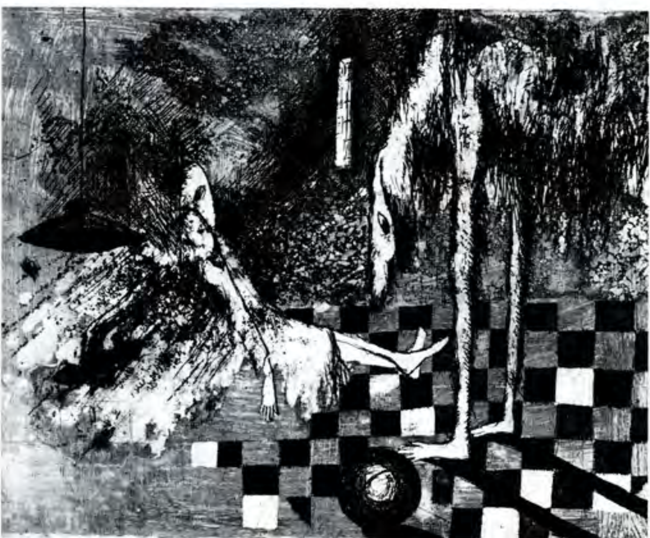
Брыдучы мост. Афорт. 1986,

Мядовыя ледзянцы. Афорт. 1996.

Увечар у Швейцарыі. Афорт. 1997.

Спякотным летнім днём псу, што прабягаў міма, з раніцы нічога не еўшы, было ўсё роўна што... Афорт. 2000.

Ну, што ж... Афорт. 2003.



Слухай, давай пройдземся... Афорт. 1988.

Учора, сёння, заўтра – не сезон... Афорт. 1987.

Пастаяннадзейны гіпсавы атракцыён. Афорт. 1998.

Фота А.Спрынчана.

ПРАГУЛКІ ПА ПАЛЯХ ВАН ГОГА*

Навум Цыпіс

Мільянер Ван Гог

Перад карцінамі – сімвалічная, здавалася б, агароджа: нацягнуты шнуркі на лёгкіх стойках. Але як толькі вы дакранаецеся да гэтай "лёгкай" агароджы, чуецца сігнал. Камеры назірання. Шмат служачых музея і аховы. Я начытваў свае ўражанні на дыктафон. Мяркуючы, што гэта фотаапарат, да мяне чатыры разы падыходзілі наглядчыцы. У 1962 годзе Фонд Ван Гога набыў у нашчадкаў 170 карцін Вінсента і 400 яго малюнкаў за 18,5 мільёна флорынаў. Сёння кожная яго карціна каштуе не нашмат менш.

Вось так і стаў багатым Вінсент, пасля сваёй смерці... А пры жыцці – ён нават жабраком не быў, таму што ў жабрака хоць штосьці сваё ёсць. Ён памёр бы з голаду, калі б не брат. У яго толькі і было – мноства карцін. Нікому тады не патрэбных.

...Ляцяць самалёты, плывуць параходы з далёкіх краін. "Куды?" – "На выставу Ван Гога ў Брэмен!".

Адзінаццаць залаў Ван Гога

...Дзесятая гадзіна раніцы. У залах чалавек сто пяцьдзесят. Прыціхлыя школьнікі, састарэлыя людзі, шмат немаладых жанчын. Каб не перашкаджаць, стаю за іх спінамі. Сівыя галовы на фоне жаўтавата-карычневых карцін першых залаў глядзяцца цалкам "вангогаўскімі". Усе гэтыя палотны затуманены лёгкай смугой. Быццам палеткі Сан-Рэмі апранулі вуаль. Апалае лісце, пажухлая трава, пакрыўленыя дрэвы...Сумна. Здаецца, што мастак развітваецца. (Яму засталося жыць адзін год.)

Сцены, на якіх вісяць карціны, светла-бэзавага колеру: фон – кантраст. Асвятленне прыглушана, каб не пашкодзіць палотнам. Парк, фантан, кветкі, дрэвы... Сумная лавачка ў парку. А гэта аловак – колераў няма, але нічога не страчана. Акварэль – кветкі...Ужо паніклыя ружы парку Сан-Рэмі, дзе ён лячыўся.

...Вокны, вокны, сцены, рашоткі... Хтосьці павінен сумаваць аб чалавецтву сам-насам са сваёй адзінотай...

"Мост праз раку Уазу". Чымсьці гэта нагадвае мне нашы Браслаўскія азёры, спатканне з якімі я перажыў гэтым летам. Калі карціны выклікаюць асацыяцыі – гэта сапраўдныя карціны. Вада, лапікі агародаў, схіленыя да зямлі людзі... Усё, што ён бачыў і на што звяртаў увагу за месяц да смерці...

Тое, што вядома пра Ван Гога па яго аўтапартрэтах, гаворыць пра знешні спакой, засяроджанасць, нават некаторую флегматычнасць. А па карцінах, якія я бачу, – напісаных энергічным, часам раз'юшаным мазком (здзіўляешся, як палатно вытрымлівала гэты націск!), – адчуваецца, што пісаў іх чалавек вулканічнага тэмпераменту, загнанага ў пастку, у клетку, абмежаваную чалавечым целам.

Эскізы, малюнкі... Рэпрадукцыі дзвюх карцін са Швецыі. Надпіс: "Арыгіналы прывязуць у снежні". Палеткі... Гэта ўжо ў Арлі. У карцінах гэтай тэмы ў яго амаль што няма людзей. Хіба толькі стылізаваныя рэдкія постаці працуючых сялян. І – магутныя: "Сейбіт" і "Жніво". Пачатак і заканчэнне. Зачацце і смерць... Сам сейбіт большы за карціну – стваральны Пачатак. Ужо не канкрэтны чалавек. Працаўнік. Гаспадар Зямлі. Ніхто не павінен умешвацца ў яго з ёй адносіны!

Палатно з Вашынгтона, з Дзяржаўнай галерэі, – "Сядзіба ў Правансе". Рачулка, запруда, млын, разбураны будынак, домікі, туманная постаць... Млосна. Сонца. Сонца – пастаянна. Узыходзіць або садзіцца над палеткамі. Энергічнае неба. Рэзкі кантраст з зямлёй. Прыбраны палетак – зямля адпачывае. Стагі. Амаль фізічнае адчуванне спакою. Абсалютна такое ён мог бы намаляваць і ў Беларусі... "Абочына прасёлачнай дарогі"... Палатно 61х50. Памер невялікі, а ўмясціліся і зямля, і неба. Такога сапфірнага неба я ніколі больш не тавіць у музеі Зямлі, калі ён будзе створаны.

"Ворыва". Прырода быццам падпарадкавалася рытму жыватворнай працы. Усё, што адлюстраваў пэндзаль, – абагульненне: усё існае – дзеля гэтай працы.

Геній мастака робіць "забаву" – маляванне – высокім і неабходным свету дзеяннем, выяўляючы сутнасць і сэнс жыцця...Зачаравана стаяць людзі каля яго карцін, каля яго "цацак" і ажыўшай пакуты, яго праклёну і асалоды.

І – неба, палеткі, прасёлкі, трава, рака, зноў неба, палі... Сонца, яблокі, вецер, дождж, кветкі... Як жа яму добра ва ўсім гэтым, і як нялёгка з людзьмі...

На пачатку экспазіцыі ўсё прыглушана, размыта. З шостай – сёмай залы – ярка, магутна, рэзка. Жоўтае і карычневае змяняецца на чырвонае, зялёнае, сіняе, блакітнае.

А вось і тое самае "Макавае поле". Сакавітасць фарбаў, магутнасць зямлі. І ўсё гэта багацце, уся разнастайнасць ні ад каго не залежаць. (Нездарма Брэмен набыў менавіта гэтую карціну: яна вельмі імпануе яго незалежнасці, свабодзе і гонару.) Гледзячы на макі, адчуваеш, як Ван Гог прагнуў волі, кахання і разумення.

..."Хлебнае поле пасля дажджу". Бунтарнае неба яшчэ не супакоілася, а зямля "нахілілася" ўслед за адыходзячымі хмарамі. Незвычайная магутнасць фарбаў – сапраўды, касмічны пейзаж. Ад такіх наступальных рытмаў фарбаў балюча вачам.

Прызначэнне мастацтва

У мяне з мастакамі – як з жанчынамі: убачыў і закахаўся. Вось так аднойчы – у юнацтве ў Маскве, у Музеі выяўленчага мастацтва – я быў зачараваны "Блакітнымі танцоўшчыцамі" Дэга. Гэта было першае "жывапіснае" каханне. Ван Гог – любоў дарослая, якая ўжо шмат перажыла і шмат зразумела. І не выправіць, і не пачаць спачатку. (Як бы я хацеў цяпер быць мастацтвазнаўцам і пісаць навуковы акадэмічны артыкул! А вымушаны ісці за пачуццямі...)

Вось чаму мне такое блізкае "касмічнае" адзінства палёў і неба над імі ў карцінах "хмурнага" Вінсента, з яго няёмкай бездапаможнай усмешкай на "правільным" сялянскім твары... без вуха.

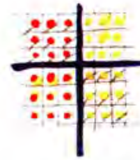
І абсалютна не пануры і трагічны Ван Гог пісаў гэтыя "палі". Ён быў цалкам дасканалым чалавекам, Чалавекам Малюючым, калегам Самога Бога.

Я стаяў каля карцін і размаўляў з ім: аб прызначэнні і значэнні мастацтва, пра яго разрыў з Гагенам, пра жанчын...

"Чаму ты не пісаў раман пра сваё жыццё? Кажуць, што ты змог бы. У лістах жа атрымоўвалася?" – "Ты лічыш, што я не пісаў яго?" – "Так, зразумела... Але гэта – фарбы, якія сталі дрэвамі, людзьмі, палямі, кветкамі, хатамі з саламянымі стрэхамі...А словы..." – "Мае фарбы і сталі маімі словамі. І я сказаў, як мог. Ты кажаш, дрэвы...А дрэвы на прысадах нагадваюць мне працэсію старых з багадзельні. У маладой пшаніцы ёсць для мяне штосьці невыказна чыстае, пяшчотнае, яно абуджае такое ж пачуццё, як, напрыклад, твар дзіцяці, якое спіць. Затаптаная трава каля дарогі выглядае такой стомленай і запыленай, як жыхары трушчобаў. Некалькі дзён таму я бачыў пашкоджаныя марозам качаны савойскай капусты: яны нагадвалі мне купку жанчын у паношаных капелюшах і тонкіх сукенках, якія стаяць раніцой каля крамкі, дзе гандлююць кіпенем і вугалем... Я даволі шмат напісаў лістоў Тэо, з іх можна скласці раман майго жыцця. А мая справа – маляваць. Можа, менавіта жывапісам і толькі жывапісам я змагу пераадаваць людзей і паказаць свой час. У гэтым, верагодна, і ёсць прызначэнне майго мастацтва..." – "Мне шкада, што ты не змог бачыць твары людзей, якія стаялі каля тваіх карцін. Ты б даведаўся, як цябе любяць. І разумеюць".

Так, людзі пакідаюць выставу са светлымі тварамі і нясуць вангогаўскае святло вуліцам, гораду, іншым людзям, якія яшчэ тут не былі. У гэтым і ёсць сэнс творчасці. А што яна сама? Магчыма, жыццё, калі мастаком становіцца такі чалавек, як Ван Гог.

Ужо дома я ўспомніў яго карціну "Вароны над полем пшаніцы". Яе на выставе не было. А як натуральна ўпісалася б гэта вялікае палатно ў фінал рознакаляровай сімфоніі Вінсента...



Творы, якімі праілюстраваны артыкул, дэманстраваліся Міжнародным грамадскім аб'яднаннем мастакоў і мастацтвазнаўцаў "Майстар" на III Міжнароднай выставе ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі пры Беларускім саюзе мастакоў, прысвечанай Ван Гогу.

Гнеў багоў

Неба хмурыцца, калі чалавек не выконвае Боскага прызначэння. Але яно злуецца і тады, калі чалавек змог столькі, колькі Бог.

"Вароны над полем пшаніцы"... Некаторыя мастацтвазнаўцы лічаць гэту карціну апошняй; хтосьці сцвярджае, што пасля яе былі яшчэ дзве-тры. Але ўсе згодныя, што гэта быў апошні шэдэўр Ван Гога. Фарбы гэтай карціны здаюцца распаленымі; мазок магутны, няўхільны, як удар. Здаецца, што палатно не вытрымае націску пэндзля і пачуццяў. Ніколі яшчэ рука майстра не была такой бязлітаснай.

Вароны над яго любоўю – над пшаніцай, над зямлёй, у яго вольным небе; над яго лёсам, над карцінамі, што так і не пабачылі свету, як і яго ненароджаныя дзеці; над карцінамі, якія пры яго жыцці не набыў ніводны музей...

...У пшанічныя палі ідзе ён адпачыць ад свету людзей, тут супакойвае сваю змучаную душу. Ён не можа забыць і не забыўся, як суседзі пасля Сан-Рэмі патрабавалі, каб яго забралі ў вар'ятню: яны баяліся яго, а ён імкнуўся да іх...

...Да поля любімай пшаніцы прыйшоў Ван Гог і 27 ліпеня 1890 года – каб памерці там. Стрэл аказваецца не зусім трапным: яшчэ два дні ён жыве...

...Вароны над полем, над жыццём... Такая энергія і такое жыццялюбства, такая моц у гэтай карціне – рэквіеме Ван Гога – і такая воля, што ўзнікае думка: ці скончаны са смерцю яго зямны шлях?

Ён зарана прыйшоў у гэты свет

Натуральнасць сёння – вялікая рэдкасць. Зрэшты, так было заўсёды. У прыроды – гэта прыроднае, у чалавека – дар. Натуральна праявіць сябе – ужо нямала, але каб стаць вядомым, адметным, вялікім, гэтага недастаткова. Неабходны абавязковы кампанент "вялікасці" – асоба.

Ван Гогу пашанцавала, ён спалучаў гэта. Праўда, і цана была роўная дару. З апошняга ліста да Тэо: "Я заплаціў жыццём за сваю працу, і яна каштавала мне паловы майго розуму". І яшчэ: "Будучыня змрочная, я не бачу шчасця наперадзе. Жыццё маё падсечана пад самы корань..."

Нармальнага жыцця ў абывацельскім разуменні гэтага слова ў Ван Гога амаль не было: сяброў, камфорту, сталага побыту, сям'і, дому... Зрэшты, вазьміце том яго выбраных лістоў, якія выйшлі ў нас у 60-ыя гады, і вы даведаецеся пра Ван Гога "з першых вуснаў".

Вам адкрыецца чалавек, які быў і шырэй, і глыбей, чым толькі мастак, але стаў мастаком таму, што толькі так і мог выявіць сябе, свае адносіны да свету.

"Любоў да мастацтва забівае сапраўдную любоў", – гэта яго словы, і становіцца зразумела, чаму не было "сапраўдных" жанчын у яго жыцці.

Літаратура пра Ван Гога – велізарная. Мала пра каго з людзей мастацтва пісалася столькі, колькі пра яго. Столькі і так... Чаго вартыя толькі назвы: "Хто быў Ван Гог?", "Такі быў Ван Гог", "Таямніца Ван Гога", "Загадка Ван Гога"...

Пра яго вар'яцтва Рэнуар сказаў так: "Калі Ван Гог вар'ят, дык і я таксама. А на Сезана – хоць уціхамірвальную кашулю апранай. Наогул, каб займацца жывапісам, трэба быць крыху вар'ятам".

І.Басаў. Рытмы горада. Палатно, алей. 1974.

Многія лічылі яго чалавекам павярхоўных ведаў, надзеленым "добрай рукой". На самай справе ён быў глыбока адукаваным чалавекам, які дасягнуў гэтага не ў сценах навучальных устаноў, а з дапамогай кніг. Колькі матываў з сусветнай літаратуры ўвайшло ў яго карціны... Людзі, сутыкаючыся з Ван Гогам, знаходзілі яго незвычайным, ні на каго не падобным. А ён быў чалавекам іншага вымярэння, "малодшым братам" Леанарда да Вінчы і Мікеланджэла.

Час Ван Гога прыйшоў пасля яго смерці.

"Намоленыя" карціны

Некаторыя мастацтвазнаўцы мяркуюць, што жывапіс Ван Гога "класічны" ў тым сэнсе, што прадыктаваны зверху. Даказаць гэта, канешне, немагчыма, але ў кожнага, хто бачыў арыгіналы гэтага мастака, мабыць, узнікаюць свае адчуванні, а звязаны яны з небам або зямлёй – гэта ўжо як мы, неаднолькавыя, зможам іх прачытаць.

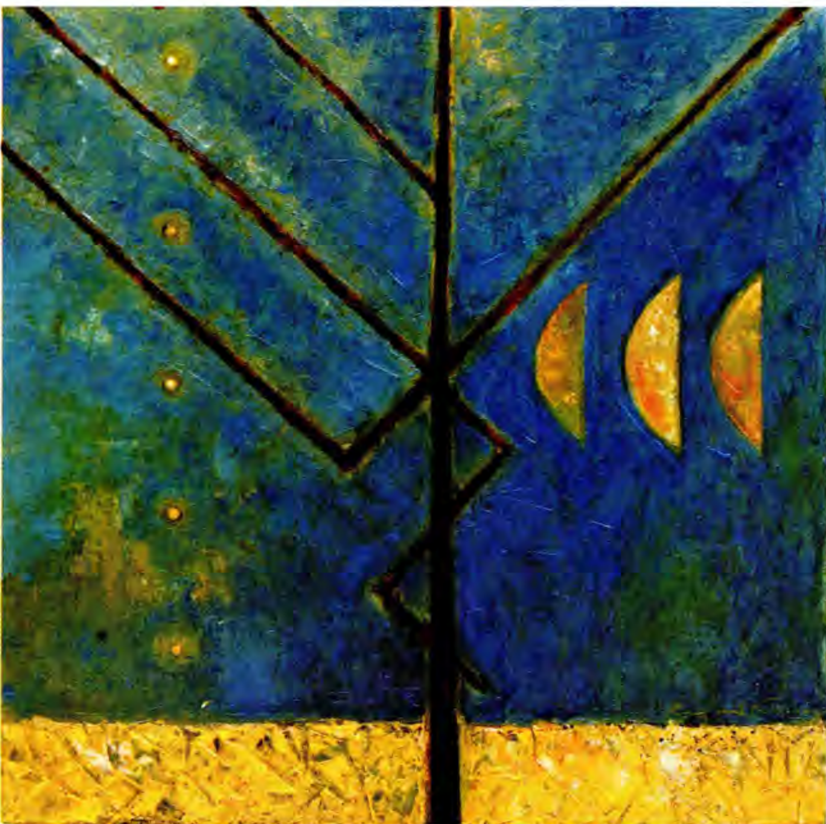
Напрыканцы шасцідзесятых быў я ў газетнай камандзіроўцы ў глухой вёсцы на Піншчыне. Адзінокая старая гаспадыня, у якой я спыніўся, раніцой пякла хлеб для сябе і суседзяў. Яна выкладвала боханы на стол, засланы льняным абрусам, і гэтыя круглыя цёмныя сонцы, выпраменьваючы цяпло і, як мне здалося, ззянне, павольна астывалі, напаўняючы хату непаўторным пахам...

...Павольна хадзіў я па выставе сярод жывых, вылепленых пэндзлем карцін, менавіта вылепленых, такія магутныя мазкі фармавалі палотны. Яны былі падобныя на тыя палескія хлябы, на іх цёмна-карычневыя "парэпаныя" скарынкі. Ван Гога ў тую б хату... Якая б з'явілася карціна! А бабулька з драўлянай лапатай, з тварам, як зямля, якой яна была б у гэтай карціне! Не горш за "Едакоў бульбы" атрымалася б. А назваў бы проста, як і ўсе свае карціны: "Хата на Палессі".

Памарылі – пайшлі далей...

Ён натхнёна любіў фарбу – як пластычны матэрыял, які можна камячыць, з якога можна ляпіць. Многія карціны "Палёў..." падаліся мне рэльефнымі. Але гэта адчуванне "тэхнічнае", калі можна так сказаць. А вось іншае, зусім іншае... Як можна патлумачыць намаганні і зацятасць веруючых людзей, якія ўпарта змагаюцца за вяртанне ім будынкаў, дзе раней былі цэрквы, касцёлы,сінагогі? Абавязкова *гэтых* будынкаў! Народны мастак Беларусі Май Данцыг сказаў мне так: "Разумееш, гэтыя месцы і сцены – намоленыя". Вось гэта я адчуў, знаходзячыся сярод карцін вялікага галандца: яны

* Заканчэнне. Пачатак у № 12.2003.



С.Крыштаповіч. Месячнае дрэва. Палатно, алей. 2003.

гаварылі са мной, яны былі цёплыя, як тыя палескія хлябы. Мне было лёгка і ўзнёсла сярод гэтых "палёў". Першае і неадступнае ўжо адчуванне – быццам я глядзеў у акно свайго старога дома ў Вінніцы на суседскі сад і тыя маленькія агароды... Адчуванне блізкае, чалавечае і балючае. Незваротнае.

Мы гуляем у Ван Гога

Жылі ў Брэмене інваліды, паасобку. Для кожнага з іх гэта было цяжка – паасобку. Прыйшоў Маер, яго ўсе так завуць – проста Маер – і паклікаў інвалідаў сабрацца разам. Так 16 гадоў таму з'явілася група "Блакітны Маер", якая аб'ядноўвае сёння 200 чалавек. У ёй цяпер не толькі інваліды. Усе разам яны займаюцца мастацтвам: ёсць проста тэатр і тэатр масак (нядаўна з "Фаўстам" ездзілі ў Лондан – вялікі поспех); ёсць хор, ёсць аркестр і ёсць студыя жывапісу і скульптуры. Прыходзь, хто пажадае, і займайся, чым жадаеш.

Цяпер – яшчэ адна гісторыя. Быў стара даўні піўзавод, стаяў ён побач з ракой. Вырашылі знесці. Прыйшоў багаты чалавек і сказаў, што купіць гэты будынак. А што ў ім будзе? – зацікавіліся гарадскія ўлады. Карцінная галерэя? Гэта добра: карысць гораду. Так і назавём: Гарадская прыватная галерэя.

Цяпер дзень сённяшні. Інваліды і неінваліды "Блакітнага Маера" даведваюцца, што рыхтуецца выстава Ван Гога (а рыхтавалася яна некалькі гадоў), і прапануюць гарадской галерэі наладзіць у ёй, паралельна галоўнай выставе, яшчэ адну, пад назвай "Любімы Вінсент..." і з падзагалоўкам "Мы гуляем у Ван Гога".

Ідэя была здзейснена. Праз два тыдні пасля адкрыцця "Палёў Ван Гога" адкрылася выстава "Любімы Вінсент..."

Карціны "пад Ван Гога" або "а-ля Ван Гог", "перапіска" членаў групы з Вінсентам, "аўтапартрэты" вялікага галандца, фантазіі на тэму "Па слядах Ван Гога", натуральнае "Макавае поле" – метр на метр – жывыя саспелыя макі. А вось і "вуха Ван Гога": стоп-кадр на экране тэлевізара...

Многія ўдзельнікі гэтай выставы быццам адчулі на сабе і цяжкасць душэўных хваробаў, і "маўчанне сцен" лячэбніц, і нейкую экзістэнцыяльную сувязь з Ван Гогам, блізкасць да яго. Заняткі мастацтвам маюць для гэтых людзей тэрапеўтычны эфект. Высветлілася: Ван Гог яшчэ і лечыць!

Адказ прафесару

Вядомы на Захадзе прафесар-матэматык Тэадор Качынскі прадказаў: чалавецтва ў хуткім будучым будзе "выключана" з развіцця цывілізацыі Сусвету.

...Дэканам майго філалагічнага факультэта ў Курску быў Аляксандр Аляксандравіч Лямзін. Ён выкладаў методыку навучання. І паколькі быў чалавекам не вельмі адукаваным, часта на яго лекцыях можна было пачуць перліны накшталт такой: "А што мы бачым на гэтай карціне? А на гэтай карціне мы бачым, як звычайны французскі прыгонны селянін, які-небудзь Шарль, прывёз свайму гаспадару, якому-небудзь Жан Жаку Русе, бочку якога-небудзь нацыянальнага французскага напою пад назвай сідро". Так... Але! Не было такога выпадку, каб Аляксандр Аляксандравіч не пазычыў "якуюнебудзь" тройку або пяцёрку рублёў "якому-небудзь" жабраку-студэнту. Мы, старшакурснікі, часта пазычалі ў яго не толькі на хлеб.

...Згадайце дзіцячы хор каля сцен "Норд-Оста" у кадры ТБ, згадайце спяваючага і плачучага хлопчыка. Для мяне гэта была самая цудоўная і самая жудасная хвіліна ў тыя трагічныя дні. (Даруйце мне, мёртвыя.)

...А вось і Вінсент, што ў хвіліны вар'яцтва адразае сваё вуха: як я думаю, на ахвяравальнік загінуўшага сяброўства з Гагенам.

А гэта – чарга на выставу яго карцін у Брэмене а дзесятай гадзіне раніцы ў пахмурны і дажджлівы дзень 2002 года. І вось я думаю, паважаны прафесар Качынскі, што пакуль на Зямлі ёсць такія малаадукаваныя дэканы і "слабыя на слязу" хлопчыкі, такія вар'яцкія мастакі і такія ж "ненармальныя" іх прыхільнікі, пакуль яны ёсць, – чалавецтва не загіне.

...Бог стварыў людзей, яны стварылі свет вакол сябе, у тым ліку і карціны. Усё гэта не памірае. У яго іншае прызначэнне.

Я не заўважыў, як ён памёр

Фармальна, як было заяўлена выставачным камітэтам, галоўнае пытанне гэтага праекта – значэнне карціны "Макавае поле" ў творчасці Ван Гога.

Палі... Ён маляваў іх заўсёды, а не толькі ў Сан-Рэмі. Прырода была яго Богам. Ад "Сейбіта" і квітнеючых хлебных ніў – да восені і жніва; ад клаўстрафобнай замкнёнасці палаты-камеры з рашоткамі на вокнах – да неверагодных перспектыў, адыходзячых удалячынь прастораў зямлі і неба, амаль палёту ў бясконцасць. Сцяна ў яго карцінах (перашкода ці абарона?) – і вольная гульня пэндзля – палеткі, неба, шырыня... Воля... І немагчымасць яе – ні ў лячэбніцы, ні за яе межамі. Толькі вецер і пачуцці – вось прыхільнікі свабоды.

Жыццё падаравала мастаку цудадзейны інструмент – кантраст. Усё нараджаецца на мяжы і на мяжы існуе, выяўляючы сябе. Усе карціны Ван Гога, акрамя самых першых, народжаны кантрастам. Ён – найвялікшы з вялікіх майстроў кантрастных адлюстраванняў.

...Мне не важна, якое месца і ролю нададуць спецыялісты "Макаваму полю", мне добра з Ван Гогам у прагулках па яго "палях і прасторах". Я і не заўважыў, як ён памёр...

У мяне дома ляжыць альбом рэпрадукцый яго карцін. Калі мне сумна, а ў эміграцыі гэта здараецца часцей, чым хацелася б, я бяру гэты альбом, гартаю яго, і прагулкі працягваюцца.

* * *

Асабістае знаёмства з карцінамі Ван Гога робіць чалавека на нейкі час большым за самога сябе. Уключаецца глыбінны зрок душы. Энергетыка гэтых палотнаў дакладна адчуваецца – яны "намолены". Нейкі час пасля сустрэчы з "Палямі..." ты адчуваеш, што знаходзішся ў іншым вымярэнні, што ты сам – іншы. Але для гэтага стану ў мяне не знайшлося слоў.

P.S. Я хацеў бы двойчы папрасіць прабачэння. Па-першае, у мастацтвазнаўцаў: за тое, што напісаў пра Ван Гога. Па-другое, у чытачоў. За тое ж самае, але з апраўдальным тлумачэннем: вельмі хацелася...

Ван Гог лічыў, што сучаснікі не змогуць зразумець яго, і таму адрасаваў сваё мастацтва ў будучыню, значыць – нам, і асабіста мне. "Тое, над чым я зараз працую, павінна знайсці сабе працяг не адразу і не цяпер... Я адчуваю гэта так моцна, што схільны гісторыю чалавецтва атаясамліваць з гісторыяй хлеба: калі не пасеяць у зямлю, дык што ж тады малаціць?"

Ён пасеяў свой хлеб – а я яго паспытаў...

г.Брэмен.

Фота А.Спрынчана.

АЖЫЛІ ВОБРАЗЫ ДЗЯЦІНСТВА

Народнаму мастаку Беларусі Васілю Шаранговічу споўнілася 65 гадоў.

Наталля Шаранговіч

"У асобе Васіля Шаранговіча Беларусь мае мастака-творцу і педагога высокай прафесійнай і грамадзянскай годнасці", – так сказаў ва ўступным слове да апошняй манаграфіі мастака народны паэт Беларусі Ніл Гілевіч.

Лёс Васіля Шаранговіча, народнага мастака Беларусі, прафесара, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі і Польшчы, варты асобнай кнігі. Жыццё яго было шчаслівае, як у кожнага творчага чалавека, які здолеў ярка рэалізаваць дадзены ад Бога талент. Але яно было і складаным, як і ва ўсіх прадстаўнікоў пакалення "дзяцей вайны". Мастак нарадзіўся за два гады да вайны на Мядзельшчыне ў вёсцы з незвычайнай назваю Качаны . Жудаснае ваеннае ліхалецце ён запомніў як час голаду, пажарышчаў і зямлянак. Пазней, калі Васіль Шаранговіч стаў прафесійным мастаком, гэтыя дзіцячыя ўспаміны матэрыялізаваліся на паперы найперш у знакамітай, створанай у васьмідзесятыя гады серыі каляровых літаграфій "Памяці вогненных вёсак", за якую мастак атрымаў Дзяржаўную прэмію Беларусі.

Васіль Шаранговіч часта звяртаўся ў думках да свайго дзяцінства. Згадваў мужыкоў, якія кожны вечар збіраліся на прызбе пагаманіць "пра жыццё", і жанчын, заўжды занятых хатняй працай і дзецьмі. Качаноўскі Тупік, качаноўская Адэля дый многія іншыя аднавяскоўцы ажывалі ў гэтых успамінах. Мастак маляваў вясковыя характэрныя каларытныя тыпажы са шчырым задавальненнем, аддаючы даніну і сваім

Ілюстрацыя да паэмы Я.Купалы «Адвечная песня». 1980.

Ілюстрацыя да верша М.Багдановіча «Зорка Венера». Лінагравюра. 1968.

Ілюстрацыі да паэмы Я.Коласа «Новая зямля».Акварэль. 2001. (Стар.28 – 30).

Ілюстрацыя да кнігі А.Талстога «Залаты ключык, або Прыгоды Бураціна». Акварэль. 1971.

дзіцячым успамінам, і самой вёсцы , якая стала для яго крыніцай творчага натхнення.

А вось у рэальным жыцці Васіль Шаранговіч вярнуўся ў родную вёску ўжо ў сталым узросце. Магчыма, таму, што не хацеў разбурыць тонкую аўру дзіцячых успамінаў, якая была створана яго ўяўленнем, дзе былі жывыя мама і тата, дзе ўсё бачылася наіўнымі дзіцячымі вачамі, дзе фарбы былі яркімі, а жыццё здавалася бестурботным. Калі мастак праз шмат гадоў прыехаў у родныя Качаны, ён убачыў невялікую апусцелую вёску, дзе самотна дажываюць свой век некалькі старых. Хата, яшчэ дзедава, была на месцы, побач – закінутыя сад і агарод; сцежка, як і раней, прывяла яго да бацькавай кузні...

1967 год. Год майго нараджэння. У бацькі ёсць акварэльная работа "Яблыневая галіна", напісаная якраз у 1967 годзе. Усю прастору палатна на ёй займае адна галіна з мноствам спелых яблыкаў дзівоснага сінебэзавага колеру. Гэта не проста фантазія, хутчэй своеасаблівая алегорыя. Ужо тады Васіль Шаранговіч спрабаваў выказаць сваё затоенае ў душы адчуванне дзяцінства, дзе ўсё здавалася таямнічым і перабольшана-значным. Нават простая яблыневая галіна.

Кожная работа мастака напоўнена шчырасцю перажытага і перадуманага. "Графіка – гэта як сялянская праца. Лініі разца на лінолеуме ці дрэве падобныя на след плуга па раллі. Разец, як і плуг, патрабуе выверанай рукі. Агрэхі і там і тут выключаюцца. Мабыць, менавіта з-за сваёй дакладнасці і лаканічнасці графіка і стала выбарам мастакоўскага жыцця Васіля Шаранговіча", – так напісаў блізкі сябра мастака, вядомы вучоны-археолаг і пісьменнік Міхась Чарняўскі.

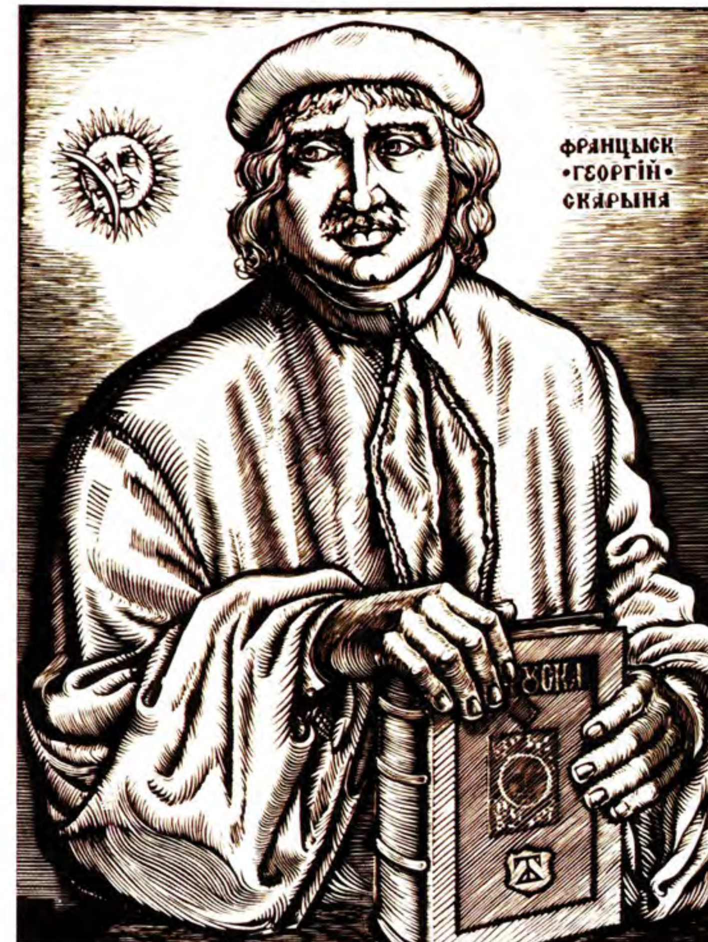
Графічныя аркушы Васіля Шаранговіча могуць не толькі апавядаць, яны напоўнены выразнасцю мужчынскіх і лірызмам жаночых вобразаў. У яго творах кранае душу да болю знаёмае пачуццё блізкасці да прыроды. Яшчэ ў студэнцкія гады мастак зрабіў серыю невялікіх лінагравюр, што прысвечаны краявідам родных яму мясцінаў. Там у азёрнай далечы патанае тонкая сцяжынка месячнага святла, а вакол рассыпаюцца ззяннем дзесяткі зорачак. З-за гэтых зорачак або з-за вытанчаных жаночых профіляў творы здаюцца сатканымі са ззяння танюткага месячнага павуціння.

Самае дзіўнае, што мастак дасягаў лёгкасці і паветранасці, бязважкасці ліній у тэхніцы лінагравюры, адной з самых працаёмкіх і складаных. Пазней Васіль Шаранговіч звярнуўся гэтак жа натуральна і лёгка да іншых магчымасцей графікі. Шмат працаваў у тэхніцы літаграфіі. Графіку Васіль Шаранговіч у студэнцкія гады выбраў свядома, любоў да гэтага віду мастацтва перадаў і сваім вучням.

А вучняў у Васіля Пятровіча многа. За яго плячыма – трыццаць гадоў выкладчыцкай працы, спачатку ў якасці загадчыка кафедры графікі, пасля – рэктара Беларускага дзяржаўнага тэатральна-мастацкага інстытута, які быў перайменаваны ў Беларускую акадэмію мастацтваў яго намаганнямі. Васіль Шаранговіч заўжды ганарыўся сваімі вучнямі, многія з якіх сталі ўжо вядомымі мастакамі. Яго вялікая заслуга, што ў Беларусі створана трывалая і моцная школа беларускай графікі, якая захоўвае свае традыцыі. І гэтыя традыцыі не замкнёны на акадэмізме і не абмяжоўваюцца класічным навучаннем. Беларуская школа графікі – гэта з'ява жывая, дынамічная, яна дае майстэрства і штуршок кожнаму мастаку для развіцця свайго стылю, сваёй пластыкі і свайго светапогляду.

У апошняе дзесяцігоддзе мастак усё часцей звяртаецца да тэхнікі акварэлі. Ён піша акварэллю беларускія краявіды, у якіх імкнецца перадаць іх празрыстую вытанчанасць і ў той жа час эпічнасць, нібыта наноў вярнуўшыся ў дзяцінства, на родную Мядзельшчыну. Менавіта акварэльнымі малюнкамі аздобіў мастак апошнія з праілюстраваных ім кніжак. Гэта паэмы "Пан Тадэвуш" А.Міцкевіча і "Новая зямля" Я.Коласа, выдадзеныя Беларускім фондам культуры.

Праца над "Новай зямлёй" стала для Васіля Шаранговіча найбольш значнай і важнай. Яе вынік – 90 акварэльных малюнкаў. Коласаўская энцыклапедыя сялянскага жыцця не дазваляе вольнасці ў трактоўцы, абстрагаванасці і фармальных падыходаў. Канкрэтыка быту, якая суправаджае чытача на працягу ўсіх трыццаці раздзелаў паэмы, можа быць выкладзена толькі з канкрэтнай пазнавальнасцю ў дэталях. Знайсці разнастайнасць вобразнага шэрага ў ілюстрацыях, дзе сам тэкст дае чаргаванне краявідаў, бытавых сцэнак з удзелам некалькіх герояў, было задачай надзвычай складанай.



Партрэт Ф.Скарыны. Лінагравюра. 1971.

Ілюстрацыя да паэмы Я.Купалы «Яна і я». Каляровая літаграфія. 1967.

Для Васіля Шаранговіча "Новая зямля" ажыла ўспамінамі дзяцінства; у радках паэмы ён згадваў мядзельскія краявіды, хутары, працавітых мужыкоў, прыгожых жанчын і такія ж мары аб сваёй "новай" зямлі, якой, на жаль, ім так і не давялося дачакацца.

У другім ці трэцім класе маленькі Васіль, які меў адметную памяць, вывучыў па просьбе маці паэму Якуба Коласа на памяць. Хутка сталі прасіць пачытаць раздзелы паэмы і вясковыя мужыкі. Яны з задавальненнем слухалі і смяяліся, таму што апісанае было вельмі падобна на іх жыццё. І хоць мужыкі тыя мелі сваю зямлю, але зямлі было зусім мала і кожны марыў пра добры кавалак. І тое, што было напісана ў паэме, ім было вельмі блізка. Ішлі пяцідзесятыя гады, яшчэ не арганізаваліся калгасы ў Заходняй Беларусі і ўклад быў менавіта аднаасобны. Жылі, працавалі, гулялі святы, збіраліся ў госці падобна таму, як гэта апісваў Колас.

"Я адчуваў сілы на такую працу і адказнасць за тое, каб давесці яе да канца. Пачынаць ілюстраванне "Новай зямлі" маладому чалавеку надзвычай складана, таму што складана яму ўявіць тагачасныя ўклад і побыт. Адна справа – гістарычная кніга, даўно забытыя і мінулыя стагоддзі, дзе за праўду можна прызнаць і выдуманы асяродак. А "Новая зямля" вяртае ў час, які памятае яшчэ досыць людзей старэйшага пакалення, дзе абстрагаванасць і агульныя рэчы не «пройдуць»", – гаворыць мастак.

Коласа нельга ілюстраваць адарвана ад тэкстаў, ён зямны і канкрэтны, хоць і вельмі паэтычны. І ў гэтым вялікая складанасць для сучаснага мастака, бо Колас не дазваляе яму адыходзіць у бок ад свайго бачання вобразаў і сюжэтнай лініі. Ён прымушае знайсці творчы ход, каб паказаць неад'емнасць чалавека і прыроды, зямлю, над ёю неба і зоркі, пра што так любіць разважаць паэт, цягу чалавека да прасторы і ў той жа час да сокаў зямлі, якія даюць права на існаванне.

Васіль Шаранговіч выбраў для сваіх малюнкаў тэхніку класічнай акварэлі – у адрозненне ад "Пана Тадэвуша", дзе акварэль спалучалася з падмалёўкай каляровым алоўкам, шклографам. Сувязь чалавека з прыродай можна перадаць праз пэўны настрой, а значыць менавіта праз жывапіс. Сярод жывапісных сродкаў акварэль – самы празрысты матэрыял. Яна нібы "прасвечвае" да паэзіі Коласа, да народнай мудрасці, акварэльныя малюнкі мрояцца ўдалечыні, дазваляюць зазірнуць праз час. Таму нельга было выкарыстаць для афармлення тэхніку гравюры, якая стварае манументальныя вобразы. А ў малюнках да "Новай зямлі" павінна быць цеплыня. Мастак імкнуўся ўраўнаважыць фігуратыўныя і пейзажныя кампазіцыі, бо такая раўнавага ёсць і ў жыцці. А ў краявідах не прытрымліваўся менавіта коласаўскіх мясцінаў, імкнуўся стварыць абагульнены вобраз беларускай прыроды, беручы за аснову далягляды Нарачанскага і Нёманскага краю. Сосны, дрэвы, падобныя на ліру, крыжы – усё гэта было замалявана з натуры. Вобразы людзей – Міхала, Антося, дзядзькі Юркі, дзяцей, а галоўнае, маці – непрыземленыя, не "затурканыя" жыццём. Яны годныя, са сваім адметным гумарам – на прызбе, у хаце, у час роздуму аб сваёй зямлі. "Я вывучыў сямейныя партрэты Коласа, але тыпажы ў многім прыйшлі з майго дзяцінства. Усё жыццё перад вачамі стаяць вышываныя кашулі, якія апраналі мужыкі на святы, каляровыя хусткі, без якіх ні ў хаце, ні ў полі не з'яўлялася ў вёсцы ніводная жанчына".

Сёння Васіль Шаранговіч мае новыя творчыя задумы. Ён узначальвае самы малады мастацкі музей Беларусі – Музей сучаснага выяўленчага мастацтва. Піша кнігу сваіх успамінаў, стварае акварэльную серыю апусцелых беларускіх вёсак. І заўжды паўтарае: "Не магу заставацца ўбаку..."

РАДУ ПАКЛІТАРУ:
"Не люблю свае ранейшыя спектаклі ..."

Сцэна з балета «Пацалунак феі» (харэаграфія Р.Паклітару). Фея – В.Гайко.

Харэографу Раду Паклітару ўсяго трыццаць адзін год.

За гэты час ён скончыў харэаграфічную вучэльню, набыў прафесію артыста балета і амаль дзесяць гадоў танцаваў у Мінску, на сцэне Нацыянальнага тэатра балета. Тут ён стварыў мноства яркіх і запамінальных характарных вобразаў. Часцей камедыйных (такіх, як жаніх Кітры недарэка Гамаш у "Дон-Кіхоце") або глыбока драматычных (як ахоплены грахоўнай страсцю да танцоркі-цыганкі святар Клод Фрало ў "Эсмеральдзе").

За гэты ж час Раду паспеў набыць прафесію харэографа ў Беларускай акадэміі музыкі. Паставіў і паказаў на сцэнах Нацыянальнага тэатра балета і Дзяржаўнага музычнага тэатра мноства харэаграфічных мініяцюр, шэраг аднаактовых балетаў. Сярод іх была і яго дыпломная работа – "Пацалунак феі" (на музыку І.Стравінскага). Гэтымі пастаноўкамі Р.Паклітару заваяваў надзвычай высокі аўтарытэт і сярод аматараў балета, і сярод прафесіянальнай, дасведчанай публікі, якая шмат бачыла і якую цяжка нечым здзівіць.

Раду – балетмайстар, які ўмее востра, дасціпна і парадаксальна мысліць. Мысліць не абстрактна, а пластычнымі вобразамі, рэжысёрскай пабудовай нумара або спектакля. У Мінску яго як пастаноўшчыка горача любяць, ягоных работ заўсёды чакаюць з нецярплівасцю. Бо свежае паветра мастацкага адкрыцця глядач адчувае інтуіцыяй, скурай, а можа, нават падсвядома.

Мастацкія здабыткі харэографа Раду Паклітару ў апошнія гады аказаліся прызнанымі далёка за межамі Беларусі. Сёння ён – лаўрэат васьмі (!) надзвычай прэстыжных міжнародных конкурсаў артыстаў балета і харэографаў. Нядаўні дэбютант, Раду Паклітару паступова ператвараецца ў члена журы конкурсаў. Такога імклівага, калі не сказаць ашаламляльнага поспеху, такога імклівага міжнароднага прызнання беларуская харэаграфія не ведала ва ўсе часы свайго існавання. Пагадзіцеся, што феномен пад назваю "Раду" варты таго, каб паглядзець на яго зблізку. І распытаць чалавека знанага і прызнанага. А, як вядома, усе поспехі, усе здабыткі мастака пачынаюцца ў дзяцінстве...

– Раду, самае першае пытанне. Я ведаю, што вы з сям'і артыстаў балета...

– Мае бацькі стаялі ля вытокаў Кішынёўскага тэатра оперы і балета. Яны былі артыстамі першай "хвалі". Пры драматычным тэатры імя А.Пушкіна на пачатку 50-ых былі створаны балетная і оперная трупы. Тыдзень паказваліся драматычныя спектаклі, тыдзень – оперна-балетныя. Першыя дзіцячыя ўражанні – гэта глядзельная зала тэатра і запылены аксаміт...

У 1954 годзе мой бацька скончыў Ленінградскае харэаграфічнае вучылішча ў Аляксандра Іванавіча Пушкіна. Дастаткова сказаць, што той быў педагогам Міхаіла Барышнікава і Рудольфа Нурыева. Калі бацька прыехаў паступаць у Ленінград, ён не ведаў ніводнага рускага слова і размаўляў толькі па-румынску. На ўступных экзаменах здаў матэматыку, а па рускай мове была дыктоўка. Бацька сядзеў побач з сябрам, які таксама прыехаў паступаць. І сябра перакладаў яму – з рускай на румынскую. Дыктоўку бацька здаў на румынскай мове.

Маці скончыла ў тым жа годзе Пермскае вучылішча (тады яно называлася Молатаўскім) у знакамітай балерыны Кацярыны Мікалаеўны Гейдэнрэйх. Яна – былы выкладчык Ленінградскага харэаграфічнага вучылішча, пасля вайны засталася ў Пермі і фактычна там вучылішча арганізавала. Але спачатку мама займалася ў танцавальнай групе ў горадзе Горкім. А потым разам з сяброўкамі напісала ліст у Маскву, у Крэмль асабіста таварышу Сталіну з просьбай, каб гэтую групу перавялі ў Перм, у вучылішча. Праз нейкі час з Масквы прыйшоў загад, і сапраўды будучых артыстак перавялі... Цікава, што разам з маёй мамай вучылася будучая народная артыстка Рэспублікі Беларусь Клара Малышава...

– Сапраўды, свет цесны, асабліва балетны... А як складвалася сцэнічная кар'ера вашых бацькоў?

– Сустрэліся мае бацькі ўжо ў Малдавіі. Маміна дзявочае прозвішча – Нядрэўская. У яе палова рускай і палова польскай крыві. У мяне – руская, польская і малдаўская. Мама танцавала ў першым балетным спектаклі, які быў пастаўлены ў Кішынёве, – "Бахчысарайскім фантане". Самае цікавае, што партыю Вацлава ў спектаклі выконваў Аляксандр Аляксандравіч Смалянскі, які потым не адно дзесяцігоддзе працаваў у Мінску ў якасці педагога-рэпетытара.

Мама была самая маленькая і танюткая ў трупе. Важыла 44 кг, яе падымалі лёгка. Пачынала сваю кар'еру вельмі паспяхова. У яе былі выдатныя даныя. Але пасля траўмы выдалілі меніск і – вельмі няўдала. Далей яна танцавала ўжо не вядучыя партыі, а сольныя і ўстаўныя па-дэ-дэ.

Бацька выконваў увесь вядучы рэпертуар – Зігфрыд, Дэзірэ, Альберт, Ротбарт. Бацькі пратанцавалі да пенсіі ў Тэатры оперы і балета. Званняў не атрымалі, бо не былі членамі партыі... Скончыўшы сваю артыстычную кар'еру, бацька працаваў у тэатры ў якасці артыста мімансу. Выходзіў на сцэну ў такіх партыях, як Дон-Кіхот, Раджа, Кароль... У яго заўсёды была цудоўная акцёрская школа. У 68 гадоў ён яшчэ выходзіў на сцэну ў партыі Дон-Кіхота. Калі мяне запрасілі ў Кішынёў галоўным балетмайстрам, тэатр рыхтаваўся да гастроляў у Германіі. І бацька паказваў партыю Дон-Кіхота іншаму артысту балета. Бацька выкладае класіку ў вучылішчы, а мама дае прыватныя ўрокі, і тым самым яны кормяць усю сям'ю. Таму што ў вучэльні плацяць мала і нерэгулярна, а жыццё ў Малдавіі жабрацкае...

– Зразумела, што балет быў побач з вамі, каля вас з самага ранняга дзяцінства. А як вы трапілі ў харэаграфічнае вучылішча?

– Маё навучанне было вельмі цярністае. Аж да смешнага. Спачатку я паступаў у Маскоўскае харэаграфічнае вучылішча. Не паступіў. Правучыўся паўгода ў Адэсе, паўгода ў Кішынёве. Зноў паступаў у Маскву. Узялі. Правучыўся год, зламаў нагу, выгналі. Далей паступаў у Кіеў, Ленінград... Нарэшце паступіў у Перм, у эксперыментальны клас, дзе вучацца шэсць гадоў. Аддзяленне класічнае, але паскораная праграма. Дарэчы, мая мама вучылася гэтак сама.

Вучыўся я не вельмі добра. Шумна... Да гэтага часу згадваюць, які я быў немагчымы. Не мог спакойна вучыцца. Увесь час нешта прыдумваў. Памятаю, што мяне выганялі з інтэрната... У 1991 годзе я давучыўся ў Пермі і прыехаў працаваць у Мінск.

– Чаму менавіта сюды, а не ў які-небудзь іншы горад?

– Сан Саныч Смалянскі, вялікі сябра нашай сям'і, параіў: "Няхай Раду прыязджае ў Мінск, каб яго паглядзелі..." Сапраўды, я прыехаў, паказаўся. Елізар'еў сказаў: "Возьмем. Ніякіх праблем!"

На маё рашэнне паўплывала такая акалічнасць. У Пермі выходзіла газета "Балет Урала", у якой друкаваліся самыя розныя матэрыялы – рэцэнзіі, інтэрв'ю з балетмайстрамі, навіны, апошнія плёткі. Некалькі разоў я там нават друкаваўся. Аднойчы быў апублікаваны такі матэрыял: вядучым балетмайстрам тады яшчэ Савецкага Саюза задавалі два пытанні. Па-першае, як справы са службай мужчынскага складу трупы ў арміі (гэта заўсёды дастаткова балючая праблема для артыстаў балета, якія вучацца дзевяць гадоў, а страціць творчую форму – значыць, і кваліфікацыю – могуць за некалькі месяцаў службы. – **Т.М.**). Па-другое, як справы з замежнымі гастролямі.

Натуральна, менавіта гэтыя два пытанні цікавяць у першую чаргу маладога чалавека, які збіраецца прыйсці ў трупу. Адказвалі Д.Бранцаў, М.Баярчыкаў, Б.Эйфман і В.Елізар'еў. Агульны тон усіх выступленняў быў такі: "Усё загінула! У армію бяруць, з паездкамі цяжка, вялікая канкурэнцыя на рынку. Ездзім мала, хацелася б больш..." Елізар'еў адказаў: "У армію нікога не бяруць і браць не будуць. Паездкі?.. У нас іх няшмат, але ў гэтым годзе плануюцца Тайвань, Галандыя, Іспанія, Францыя, Сінгапур. І ўсё, больш нічога не будзе..."

Хіба трэба раздумваць, куды ехаць працаваць? Праўда, калі я прыехаў, дык адразу ж атрымаў позву ў ваенкамат, а тэатр наогул паўтара года нікуды на гастролі не ездзіў... Але ўсё роўна я вельмі задаволены, што прыехаў працаваць сюды.

– Што вам адразу далі танцаваць?

– Адразу ж атрымаў іспанскі танец у "Лебядзіным возеры". Па сваёй прыродзе я – характарны танцоўшчык. На класіку даных ніколі не хапала. Магчыма, у Кішынёве зрабіўся б вядучым класічным танцоўшчыкам. Але я лічу, што класічны танцоўшчык – гэта прысуд.

– ?..

– Ён ніколі не кіне сваёй кар'еры дзеля яшчэ нечага. А па-другое, калі класічны танцоўшчык усё жыццё танцуе вядучыя партыі і збіраецца потым стаць харэографам, дык усё роўна будзе ставіць тымі пластычнымі лейттэмамі, тымі алгарытмамі, якія ў ім закладзены. Яны ў ім жывуць... Нават калі ён паказвае нейкае па, гэта ўсё роўна будзе кампіляцыя таго, што ён рабіў як выканаўца... Калі я быў характарным танцоўшчыкам, дык мне не шкада было з гэтымі ролямі развітацца.

– Можа, таму многія знакамітыя харэографы – Ю.Грыгаровіч, Д.Брацаў, М.Баярчыкаў – пачыналі як характарныя танцоўшчыкі, а як творчыя асобы рэалізавалі сябе зусім не ў характарным танцы... Дарэчы, колькі гадоў вы займаліся толькі выканальніцтвам?

– Дзесяць. Танцаваў Ганса ў "Жызелі", Бірбанта ў "Карсары". Вельмі любіў Гамаша ў "Дон-Кіхоце", па-вар'яцку цяжкая першая дзея – праца літаральна "на знос". Былі ў мяне і дзве жаночыя партыі. Адну з іх мы дзялілі з Таццянай Шаметавец – гэта фея Карабос у папярэдняй пастаноўцы "Спячай красуні". Другой была вядзьмарка Мэдж у балеце "Сільфіда". Я станцаваў яе толькі адзін раз, але вельмі любіў гэту экспрэсіўную, пластычна выразную партыю.

– Калі ўзнікла жаданне ставіць самому?

– У мяне часам пытаюцца : "Напэўна, ты ўсё жыццё марыў ставіць?" Нічога падобнага! Калі я пайшоў вучыцца ў Акадэмію музыкі на балетмайстарскі факультэт, дык спачатку ўсе 12 чалавек, будучыя педагогі, рэпетытары, балетмайстры, вучыліся па адной праграме. Пасля першага года навучання пайшоў падзел, спецыялізацыя. Увесь першы год я ставіў на агульным узроўні, так, як і ўсе, і не атрымліваў ад гэтага ніякага задавальнення. Многія дзяўчаты на нашым курсе ставілі лепей, напрыклад Аксана Сямёнава. У яе была вельмі цікавая работа – "Арабеска".

У канцы першага года навучання атрымаў апошняе заданне – паставіць па-дэ-дэ на музыку Брытэна (на тэмы музыкі Расіні). І мы з Аляксеем Авечкіным і Наташай Бачылай (цяпер яна Рабцава) пайшлі ў залу і пачалі ставіць. І раптам адажыо ў мяне атрымалася добра. Калі я яго паказваў, усе хвалілі, такая падзея была на курсе... І я зразумеў, як гэта класна, калі

Сцэна з балета «Дон-Кіхот». Гамаш – Р.Паклітару.

Калі класічны танцоўшчык усё жыццё танцуе вядучыя партыі і збіраецца потым стаць харэографам, дык усё роўна будзе ставіць тымі пластычнымі лейттэмамі, тымі алгарытмамі, якія ў ім закладзены.

тое, што ты робіш, падабаецца не толькі табе! Я пачаў атрымліваць задавальненне. Елізар'еў пакінуў мяне ў сябе вучыцца, і, ужо пачынаючы з другога курса, я ўсвядоміў, што, магчыма, нешта і атрымаецца...

У 1995 годзе ў мяне з'явілася "Адажыо" на музыку Брытэна. А ў 1996-ым быў фестываль "Я люблю балет", і там я ўпершыню па ініцыятыве Валянціна Мікалаевіча паказаў нумар "Кропка перасячэння".

– Атрымліваецца, што за восем гадоў вы паставілі велізарную колькасць харэаграфічных мініяцюр, аднаактовыя балеты ў Мінску, ажыццявілі пастаноўкі ў Адэсе і Кішынёве. І ўсё гэта лёгка, з усмешкай, без відавочнага напружання. Фантастыка! Проста моцартаўская лёгкасць...

– А мне здаецца, што мала! Калі нічога не раблю, мяне грызе сумленне. Пасля "Кропкі перасячэння" з'явіўся нумар "Легенда пра флейту Пана"... І з гэтым нумарам я паехаў на Віцебскі фестываль. Дырэктар фестывалю Марына Раманоўская не хацела пускаць маю мініяцюру ў праграму. Я літаральна яе шантажыраваў: "Мне сам Елізар'еў параіў ехаць!" Цяпер разумею: правільна, што пасля першага тура мяне не пусцілі далей. Мне і цяпер не падабаецца ўласны нумар...

– Вам ён, можа, і не падабацца. Але асабіста мной "Легенда..." успрымаецца як нумар закончаны і бездакорны ў мастацкім сэнсе. Як пастаноўка, у якой не патрэбны змяненні ці ўдакладненні... Дарэчы, у вас які прынцып работы з артыстамі ў рэпетыцыйнай зале? Вы прыходзіце і паказваеце? Або артысты – сааўтары?

– Звычайна я прыходжу і ўсё паказваю. Але ніколі не рыхтуюся загадзя.

– ?!

– Раней рыхтаваўся. А цяпер – усё экспромтам.

– Уключаеце музыку – і пачалі?

– Так. Калі пэўныя рухі магу выканаць я, значыць, можа выканаць хто заўгодна. Падтрымкі на сабе выпрабоўваю. Калі я раблю, значыць, гэта можна зрабіць. Будзьце ласкавы, панове артысты, зрабіце!

– Вы ставіце хутка? Колькі часу вам трэба на падрыхтоўку нумара?

– Баюся сурочыць, але хутка. Валянцін Мікалаевіч сказаў, што гэта супертэмп. Аднаактовую "Кармэн-сюіту" Шчадрына (там 45 хвілін музыкі) у Адэсе паставіў за два тыдні. Прычым, гэта не перанос, а арыгінальная версія. На гэтую пастаноўку ўжо ёсць заказы ў Маскве.

– Калі вы выбіраеце музыку для сваёй будучай пастаноўкі, вы слухаеце дыск або чытаеце партытуру?

– Партытуру не кожны дырыжор чытае. У тым сэнсе, што глядзіць у ноты і чуе музыку. Але калі я адкрываю партытуру, а побач яшчэ ёсць і запіс, дык арыентуюся ў партытуры свабодна.

– Раду, давайце звернемся да вашага ўдзелу як харэографа ў міжнародных конкурсах. Калі, дзе і за што вас ганаравалі?

– Віцебск, 2000 год, 1-ую прэмію Нацыянальнага конкурсу за лепшую харэаграфію мне далі за "Тры грузінскія песні" ў выкананні Юліі Дзятко і Канстанціна Кузняцова.

Конкурс у Варне, напэўна, самы стары. У 2000 годзе там я атрымаў прэмію за "Адажыо" на музыку Чайкоўскага.

Напэўна, самая прэстыжная прэмія – у Маскве, на IX Міжнародным конкурсе артыстаў балета і харэографаў (конкурс сярод апошніх праводзіўся ўпершыню). 2001 год. "Тры грузінскія песні" выконвала малдаўская вядучая балетная пара Надзея і Ягор Шчыпачовы.

У Пермі атрымаў прэмію за "Два рамансы" на музыку М.Глінкі. Іх выконвалі салісты балетнай трупы Дзяржаўнага музычнага тэатра Беларусі Дыяна Стацура і Віталь Краснаглазаў. Артысты ездзілі без мяне. Наогул шмат конкурсаў, у якіх выконваюцца мае нумары, а я не прысутнічаю.

Двойчы трапляў у Кіеў на Міжнародны конкурс артыстаў балета і харэографаў імя Сержа Ліфара. Звычайна там трэба паказаць вялікую праграму, тры нумары. Першы раз я "ўзяў" там трэцюю прэмію, падзяліў яе з народным артыстам Украіны Сяргеем Бандурай (дарэчы, ён мой вялікі сябра). У той год першую і другую прэміі нікому не далі.

У 2002 годзе быў яшчэ раз на конкурсе ў Кіеве – запрашалі ў журы, але я павінен быў працаваць у журы на конкурсе "Арабеск" у Пермі. Таму як член журы паехаў у Перм, а ў Кіеве заявіў сябе як харэограф. Астатнія пастаноўшчыкі, вядома, страцілі ўсялякі настрой: "Усё, прыехаў прэмію забіраць!" У Кіеве Косця Кузняцоў і Юля Дзятко танцавалі "Прывід ружы" і аднаактовы балет "Свет не заканчваецца каля дзвярэй дому" (дарэчы, назва гэтага балета – фраза Метэрлінка). У Кіеве атрымаў першую прэмію.

– Значыць, з удзельніка вы паступова перамяшчаецеся ў журы?

– Сапраўды, у статусе члена журы быў ужо трэці раз. Двойчы на конкурсе "Фуэтэ" ў Крыме, у Артэку і на конкурсе ў Пермі.

Апошні конкурс праходзіў у маі 2002 года. Склад журы быў сапраўды зорны. Заяўленага Уладзіміра Васільева, на жаль, не было. Сярод тых, хто быў, – Людміла Паўлаўна Сахарава, мастацкі кіраўнік Пермскага харэаграфічнага вучылішча; Георгій Аляксідзе, галоўны балетмайстар Тбіліскага тэатра, цудоўны балетмайстар піцерскай школы; Вілен Галсцян, выдатны танцоўшчык, галоўны балетмайстар Ерэванскага тэатра; Мікалай Мікалаевіч Баярчыкаў; Дытмар Зайферт, славуты нямецкі харэограф. Былі таксама Мітані-сан, кіраўнік "Асамімакі", буйнейшага балетнага тэатра Японіі, кіраўнікі мангольскага і карэйскага балетаў. Прысутнічаў на конкурсе і Юрый Зорыч, легенда "Балета Монтэ-Карла" маркіза дэ Куэваса (гэта тое, што засталося ад дзягілеўскай трупы). Зорыч працаваў з Браніславай Ніжынскай, Джорджам Баланчынам. Яму 85 гадоў. Незвычайны чалавек! Ён нашчадак тых Зорычаў, якія ўмацавалі сваё становішча пры Кацярыне Другой.

– Прэміі на прэстыжных міжнародных конкурсах маюць грашовы эквівалент?

– Маюць, але розны. Бываюць грашовыя конкурсы. Бываюць не вельмі...

– Калі вас адзначаюць прэміяй як харэографа, дык артысты, якія танцуюць вашу харэаграфію, што-небудзь за гэта маюць?

– Звычайна паралельна яны ўдзельнічаюць у конкурсе як выканаўцы. Таму гэта ўзаемавыгаднае, скажам так, "паразітаванне".

– Раду, падчас абмеркавання новых балетных спектакляў і харэаграфічных фестываляў на старонках маскоўскага друку, друку СНД, у перыядычных выданнях (у тым ліку і спецыялізаваных) настойліва гучыць думка пра крызіс у харэаграфіі. Пра крызіс ідэй у балетным тэатры, пра малую колькасць новых імён – сярод выканаўцаў і асабліва сярод харэографаў. Сапраўды, не параўнаць з эпохай 70 – 80-ых гадоў! Як вы ставіцеся да гэтага?

– Размовы пра крызіс у харэаграфіі ідуць апошнія 150 гадоў. Але калі я ўдзельнічаю ў конкурсах, дык гэтая акалічнасць мне спрыяе. Вельмі часта выйграю конкурс не таму, што вельмі таленавіты як харэограф, а таму, што ўсе астатнія – горшыя. Прыязджаю – і часам проста няма з кім спаборнічаць. Не хачу пакрыўдзіць конкурс Ліфара, але там, магчыма, адна работа была сапраўды яркая.

– Шмат уражанняў вы атрымліваеце на міжнародных конкурсах. Як вам здаецца, чаго не хапае сучасным пастаноўшчыкам? Ідэі, яркай пластыкі, цікавай мовы?

– Дар харэографа – вельмі рэдкі. І патрабаваць, каб на кожным конкурсе прысутнічала пяць суперталенавітых пастаноўшчыкаў – нерэальна. Балетмайстар – гэта не артыст балета, якога можна навучыць. Харэограф або ёсць, або яго няма. Гэтаксама выконваць музыку можна навучыць любога музычна адоранага чалавека. А калі чалавек не нарадзіўся кампазітарам, яго можна колькі заўгодна вучыць аркестроўцы, гармоніі і кантрапункту, выніку ўсё роўна не будзе. Бо таленту няма.

Так, у харэаграфіі вельмі мала імёнаў. Асабліва на постсавецкай прасторы. Быў Яўген Панфілаў, якога, на жаль, ужо няма з намі. Ёсць Барыс Эйфман. Але больш такіх значных майстроў няма. Ёсць Таццяна Баганава, але я невялікі прыхільнік яе творчасці. Памятаю яе работу "Мужчыны ў чаканні", фармальную, літаральна высмактаную з пальца. Такія пастаноўкі робяцца для невялікай групы эстэтаў, якія, магчыма, скажуць: "У гэтым нешта ёсць..."

– У сувязі з балетам "Пацалунак феі" вы неяк сказалі, што вам не падабаюцца ўласныя спектаклі. Гэта датычыла толькі "Феі" ці ўсіх астатніх пастановак таксама?

– Цалкам верагодна, што праз нейкі час мне перастануць падабацца і тыя балеты, якія яшчэ будуць пастаўлены. "Пацалунак феі" – гэта быў апагей маёй неакласічнай творчасці. І ўсё, што было да яго, – гэта таксама неакласіка. Пасля гэтага балета я павярнуў да сучаснага танца. "Пацалунак феі" мне, натуральна, не падабаецца, таму што гэты спектакль вырашаны не ў стылі таго танца, які мне зараз даспадобы.

– Калі ўспомніць усе вашы работы, дык ці ёсць сярод іх любімыя?

– Люблю той спектакль, над якім працую цяпер...

Размаўляць з Раду Паклітару – адно задавальненне. Нягледзячы на перамогі на шматлікіх міжнародных конкурсах, ён чалавек, цалкам пазбаўлены ганарлівасці і любых праяў "зорнай" хваробы. Раду – чалавек сонечны, лёгкі, іскрысты, зусім як малдаўскае віно. Жыццярадасны, не схільны драматызаваць жыццёвыя сітуацыі. Наадварот, мае дзівосную здольнасць бачыць і акцэнтаваць у жыццёвых праявах лёгка-камічнае, смешна-дасціпнае. Калі вакол Раду збіраецца кампанія, дык літаральна праз некалькі імгненняў на раней спакойных тварах суразмоўцаў з'яўляюцца ўсмешкі, а потым гучыць і залівісты смех. І тады любыя праблемы здаюцца неістотнымі, а ўсе цяжкасці – вырашальнымі. Можа, гэта таксама адзнака таленту?..

*

У снежні 2003 года ў Маскве, у Вялікім тэатры, адбылася прэм'ера балета "Рамэо і Джульета" на музыку С.Пракоф'ева. Харэограф і пастаноўшчык – Раду Паклітару.

Гутарыла Таццяна Мушынская.

Сцэна з балета «Эсмеральда». Клод Фрало – Р.Паклітару.
Фота В.Майсёнка з архіва Нацыянальнага тэатра балета.

РОК-ГЕРОІ МІНУЛАГА ГОДА

Сяргей Будкін

2003 год быў багаты на музычныя падзеі: прыхільнікі беларускай музыкі ледзьве паспявалі наведваць канцэрты айчынных гуртоў ды набываць кружэлкі сваіх улюбёнцаў; музычныя крытыкі вымушаны былі прыкладаць шмат высілкаў, каб заўважыць усе навінкі, а ўласна музыкантам заставалася толькі займацца сваёй справай – попыт на беларускую музыку ў гэтым годзе заўважна ўзрос...

Сёлетнюю музычную актыўнасць можна патлумачыць шэрагам прычынаў, якія ў той ці іншай ступені паўплывалі на павышэнне ўвагі да беларускай музыкі. Надоечы выпадкова давялося пачуць размову ў кавярні двух людзей прыкладна 25 год. Адзін кажа: вось, маўляў, зайшоў у музычную краму, каб прыдбаць новы альбом Шаўчука, ды выпадкова пагляд трапіў на дыск з дзіўнай назвай "Крамбамбуля". "Набыў, паслухаў – па-беларуску, а так якасна!" – здзіўляўся адзін маладзён. "Сапраўды, цікава, што такое – "Крамбамбуля" гэтая, я ўжо па тэлевізару кліп бачыў – смешны", – адказаў яму другі. У гэтай гутарцы двух далёкіх ад беларускай музыкі людзей можна ўгледзець асноўныя прычыны сёлетняй актыўнасці спажыўцоў, выдаўцоў музычнай прадукцыі ды саміх музыкантаў.

Адна з іх – выхад на масавага слухача. Раней пра новы альбом ці канцэрт тых жа Вольскага і Кулінковіча ведала хіба толькі купка цікаўных, а "свежы" запіс можна было адшукаць толькі ў знаёмых у тройчы перапісаным варыянце. Літаральна ў гэтым годзе беларускі музычны бізнес выйшаў на іншы ўзровень: беларускія дыскі можна набыць у любой музычнай краме (уласна і колькасць падобных крам сёлета ўзрасла), а вялікія шыльды з анонсамі канцэртаў вісяць нават на станцыі метро "Кастрычніцкая". Беларуская рок-музыка паступова камерцыялізуецца, і канцэрты айчынных зорак пераўтвараюцца ў сапраўдныя шоу. Гэтыя словы добра праілюстраваў канцэрт праекта "Крамбамбуля 1 1/2" у кастрычніку, у якім бралі ўдзел рок-каралі мінулых гадоў Лявон Вольскі ("N.R.M."), Сяргей Міхалок ("Ляпіс Трубяцкой") і Аляксандр Кулінковіч ("Нейра дзюбель"), вакол іх вальсавала балетная пара, танцавала балерына і падпявала салістка оперы Ніна Ціпіко. Пры канцы гэтая "тройца" выканала – беларускі варыянт усім вядомай "Belle" з мюзікла "Notre Dame de Paris".

Паралельная праца ў некалькіх праектах таксама спрыяла папулярнасці беларускай музыкі. Пра Вольскага казаць тут не будзем – ён пастаянна ўдзельнічае ў трох-чатырох праектах. Так, сёлета ўзнік пабочны праект у Ігара Варашкевіча ("Крама") пад назвай "Цмок і малыш", Алег Хаменка з "Палаца" другі год супрацоўнічае з ды-джэем Рэем і робіць танцавальныя апрацоўкі сваіх песень, заснавальнік групы "Тройца" Кірчук узяўся яшчэ за праект "Руны" і г.д. Музыканты працуюць, як кажуць, на некалькі франтоў, і таму іх імёны трымаюцца на слыху.

Зрабілі сваю справу ў папулярызацыі айчыннай музыкі і аўдыёвізуальныя СМІ. Тут сваю ролю сыграў загад міністра інфармацыі аб 50%-ным напаўненні радыёэфіру беларускай музычнай прадукцыяй. Пасля гэтага распараджэння сітуацыя мусіла змяніцца ў лепшы бок, але шмат хто з кіраўнікоў нашых FM-станцыяў пайшлі на хітрыкі. Каб выканаць загад і пры гэтым вытрымаць свой фармат (ну, не будзе ж радыё з назвай "Русское" 12 гадзін у суткі круціць беларускае!), за беларускую музыку пачалі выдаваць расійскіх выканаўцаў, што нарадзіліся ў Беларусі. Такім чынам, шмат хто даведаўся, што беларускія карані маюць Барыс Маісееў, Алёна Свірыдава, група "Бі-2", група "Ночные снайперы" і г.д., і загад папросту страціў свой сэнс. У сувязі з гэтым вядомыя айчынныя журналісты, палітыкі і музыканты скіравалі зварот да новага міністра інфармацыі Уладзіміра Русакевіча. У ім музычная грамадскасць прапанавала разгледзець магчымасць устанаўлення для FM-станцыяў роўныя прапорцыі (па 25%) беларускамоўнай і рускамоўнай музыкі ў 50% квоце. Мяркуючы па ўсяму, зварот быў прыняты да ведама, бо са студзеня 2004г. па распараджэнню Міністэрства інфармацыі менавіта такую прапорцыю мусяць выконваць усе айчынныя FM-станцыі.

Што да тэлебачання, то ў дачыненні да яго такіх "прымусовых" загадаў не было, але, дзякуючы энтузіязму некаторых супрацоўнікаў БТ, сёлета з'явіліся цікавыя праекты: "Кліп-абойма" і "Кропка", якія занялі не апошнія месцы ў тэлерэйтынгах. Стваральнікі праграмы "Кропка" ўзялі за асноўную ідэю прынцып музычнага рынга, г.зн. выступаюць два выканаўцы, а гледачы вырашаюць, хто з іх лепшы. Пары музыкантаў складаюцца па прынцыпу неспалучальнасці: так, Аня Багданава з дзявочай поп-групы "Лета" змагалася супраць бруталаў з "Partyzone", а "Нейра дзюбель" супрацьстаяў Кірылу Слуку.

Наконт "Кліп-абоймы" наогул трэба казаць асобна, бо менавіта гэтая праграма зварухнула з мёртвай кропкі айчыннае кліпмейкерства і актывізавала працу вытворцаў музычнага відэа. У гэтым годзе было знята ўдвая больш кліпаў, чым у мінулым (каля 40). Усе яны трапілі ў ратацыю на Нацыянальным канале. І гэта нягледзячы на тое, што кліпавае мастацтва – вельмі дарагая забава (якасна зняты ролік каштуе блізу 6000 долараў). Айчынныя музыкі выкручваюцца з гэтай сітуацыі хто як можа. Так, напрыклад, група "Дай дарогу" (рэж.У.Йодаў) нарэзала кадры з хранікальных і аматарскіх відэаздымкаў і зрабіла такім чынам ажно чатыры кліпы. "Без білета" ў відэаролiку "нарисована" (назва пішацца з маленькай літары) без усялякіх спецэфектаў: так здымаюць дажджлівы праспект Скарыны з акна таксі. Модна цяпер здымаць анімацыйныя кліпы. Гэты шлях абралі тыя ж "Без білета", "Ляпіс Трубяцкой" і "Крамбамбуля 1 1/2". Дарэчы, у "крамбамбульных" "Гасцях", акрамя выканаўцаў – Лявона Вольскага і Сяргея Міхалка – у кадры можна пабачыць вядомых беларускіх спартсменаў, якія і іграюць уласна ролю "гасцей з іншаземных абласцей". У здымках узялі ўдзел футбалісты Генадзь Туміловіч, Аляксандр Глеб і Аляксандр Хацкевіч, плыўчыха Аляксандра Герасіменя і веласіпедыстка Наталля Цылінская. Цікава, што спартсмены пагадзіліся зняцца бясплатна.

Скандальная гісторыя выйшла з кліпам на песню "Аранжавае сонца" (рэж.Р.Нурыеў) групы "Краскі". У снежні гэты ролік быў забаронены расійскім Цэнтрвыбаркамам для паказу па ўсёй тэрыторыі Расіі праз тое, што ў кліпе некалькі разоў фігуруе яблык. Вешнякоў палічыў гэта прыхаванай рэкламай партыі Яўлінскага, хоць стваральнікі відэо такога глыбокага сэнсу ў сваю працу не ўкладалі.

Аднак цяжка казаць пра далейшае развіццё айчыннага кліпмейкерства. Справа ў тым, што энтузіязму ў маладых гуртоў хапае, як правіла, толькі на дэбютны кліп, а потым прыходзіць усведамленне таго, што відэо здымаць нявыгадна. "Музыкантам лепш адзін раз з'явіцца ў эфіры хоць бы "Контураў" на АНТ, чым 150 разоў пракруціць свой кліп", – заўважыў не так даўно дырэктар гурта "Харлі" Аляксандр Калтуноў.

Значны крок наперад зрабіў у 2003 годзе музычны Байнет (скарочаная назва ад "беларускі інтэрнет"). У красавіку была ажыццёўлена першая ў гісторыі айчыннай музыкі жывая on-line трансляцыя канцэрта (праект "Наша музыка"), восенню з'явіліся сайты "Сматрыцель" – www.smotritel.com. (прысвечаны беларускім кліпам) і "Тузін хітоў" – http://music.fromby.net. (беларускі хіт-парад), якія выклікалі дадатковую цікавасць да айчыннага шоу-бізнесу. За гэты год у Байнеце ўжо сталася традыцыяй правядзенне прэс-канферэнцый у рэальным часе, калі кожны жадаючы можа задаць пытанне айчынным рок-зоркам.

Натуральна, што праз тэлебачанне, радыё і інтэрнет беларуская музыка, так бы мовіць, пашырыла сферу свайго ўплыву, шмат якія песні былі на слыху. Але цяжка вылучыць аднаго пераможцу ва ўмоўнай намінацыі "Песня года", бо такіх хітоў было шмат: "Госці" ("Крамбамбуля 1 1/2"), "Дзень без гарэлкі" (Аляксандр Памідораў), "Ластаўкі" ("Ляпіс Трубяцкой"), "У лузе" ("Палац") – гэты спіс можна доўжыць да бясконцасці.

Такая ж сітуацыя з "музыкантам года", бо сёлета канкурэнцыю ўжо даўно прызнаным зоркам склалі менш вядомыя і значна маладзейшыя гурты. "Indigo" на чале з прывабнай вакалісткай Русяй узялі ўлетку галоўны прыз на "Басовішчы-2003". "Аляксандра і Канстанцін" улетку сталіся лаўрэатамі, а таксама атрымалі прыз за лепшую аранжыроўку песні сваёй краіны (песня "Сена") на буйным міжнародным фэсце ў Астане (Казахстан)."Харлі" перамаглі ўвосень на "Залатым шлягеры" ў намінацыі "ВІА імя Мулявіна", атрымалі прыз у памеры 3000 у.е. і вялізную колькасць прапаноў ад канцэртных менеджэраў, праграмных дырэктараў радыёстанцыяў розных краін, нават Надзея Бабкіна прапанавала маладым беларускім музыкантам зрабіць сумесны праект.

Варта яшчэ ўзяць да ўвагі вяртанне легендарнага "Уліса" з альбомам "Люстэрка", роўным якому хоць бы і па ўзроўню запісу ў Беларусі няма. Нарэшце, лідэр "Уліса" Слава Корань зрабіў альбом, які яго самога задавальняе. Пры гэтым "Люстэрка" здольнае задаволіць усіх аматараў музыкі. Альбом дакладна разбіваецца на дзве часткі. Першыя 11 песень утвараюць адзіную канцэпцыю, якую ўмоўна можна назваць "Вар'яцтва". Усе гэтыя кампазіцыі падобныя па настрою і музычнай падачы: дэпрэсіўныя гітарныя сола, тэксты ўражваюць сваёй безвыходнасцю. Толькі адна песня – "Мы ўцякаем" – дае спадзяванне на лепшае: "Мы калі-небудзь вернемся і пабудуем палац нашых мар". Вымалёўваецца дакладны вобраз героя – персанажа "Люстэрка". Ён раструшчаны гэтым горадам ("Гэты горад"), стомлены марнымі пошукамі свабоды ("Ты"). Праз гэта ён згубіў розум ("Вар'ят" і інш.) і цяпер займаецца самападманам ("Я танчу"). Болей псіхалагічнага (не блытаць з "псіхадэлічным") альбома ў беларускай рок-музыцы яшчэ не было.

Варта адзначыць і чарговы музычны праект Зміцера Вайцюшкевіча – гэтым разам на вершы вядомага барда Алеся Камоцкага. Альбом Вайцюшкевіча "Паравіны года", дарэчы, зроблены ў зусім новай для Беларусі музычнай плыні, больш набліжанай да шансона. Рыгор Барадулін акрэсліў кірунак гэтага музычнага твора, як "рэтрасучаснасць", намякаючы на старасвецкія матывы ў творчасці "WZ-orkiestra".

За рок-героя 2003 г. можна прызнаць Лявона Вольскага. Ён неаднойчы быў каранаваны (за 8 год атрымаў 12 вялікіх і маленькіх Рок-карон), а сёлета музыкант быў яшчэ і кананізаваны пры жыцці ды абвешчаны беларускім музычным бажаством. Восенню быў выдадзены трыб'ют "N.R.M.", на якім 21 выканавец спяваў песні Лявона (астатнія песні на дыску не змясціліся, так што, магчыма, будзе і другая частка). Дагэтуль беларускія музыканты аддавалі павагу ("трыб'ют" з англійскай – "даніна павагі", "прысвячэнне") "Песнярам" і "Depeche Mode". Песні Вольскага спелі як малавядомыя выканаўцы, так і прызнаныя зоркі, прычым некаторыя з іх упершыню спявалі па-беларуску (напрыклад, Аня Багданава, "Краскі", "Лепрыконсы"). Галоўная адметнасць гэтага праекта – рознастылёвасць. Тут прадстаўлены амаль усе стылявыя музычныя плыні: рэп, хард, попс, хард-кор, тэхна і г.д. Адна з самых цёплых інтэрпрэтацый – "Одзірыдзідзіна" ў выкананні "Kriwi woman" – вытрыманая ў прыджазаванай тэматыцы. Цікава адаптавала пад жаночы вакал песню "Чыстаясветлая" Дана з "Імпэту". Ну, а "Фабрыка" ("Ю.Вецер") і "Тры чарапахі" ("Краскі") пад сучасныя рытмы "умц-умц" гучаць зусім па-новаму. Кожны твор цікавы па-свойму, але ўся гэтая стылявая мяшанка (дыск забіты пад завязку) цікава слухаецца адзін-два разы, а потым проста можа надакучыць. Як кажуць, класікаў трэба чытаць (слухаць) у арыгінале.

Сёлета былі распачаты праекты, якія маюць неўзабаве выбухнуць. Пра "Руны" – новы праект лідэра "Тройцы" Івана Кірчука – ходзіць шмат розных чутак. Так, давялося пачуць пра супрацоўніцтва "Рунаў" з некаторымі вядомымі англійскімі і расійскімі групамі; пра тое, што "Руны" – гэта адаптаваная для Расіі "Тройца"; тое, што... Але не будзем пералічваць усе чуткі, што ходзяць вакол новага беларускага праекта. Лепш пацвердзім ці абвергнем іх. Падставы для абвяшчэння супрацоўніцтва паміж "Рунамі" і піянерамі трып-хопа "Massive Attack" сапраўды былі, бо ўлетку абедзве групы выступалі ў маскоўскім СК "Алімпійскі". Але, як зазначыў сам Кірчук, на гэты канцэрт іх запрасіў "хэдлайнер" – вакаліст "Depeche Mode" Дэвід Гэхан, што прэзентаваў тады сваю сольную праграму. Так што гэтая чутка не пацвердзілася, хоць у музыцы і "Massive Attack", і "Рунаў" ёсць сякія-такія агульныя рысы, бо акцэнт у абодвух зроблены менавіта на электроннае гучанне. Што да супрацоўніцтва з расійскай групай "Іван Купала", вядомым прадстаўніком электрафолькмузыкі, то гэтую чутку Кірчук пракаментаваў наступным чынам: "Былі нейкія размовы калісьці, але ніякай дамоўленасці пакуль паміж намі не існуе". Затое цалкам верагодна, што да праекта можа далучыцца Пітэр Гэбрыэл, былы ўдзельнік легендарных "Genesis" і заснавальнік такога музычнага кірунку, як world-music, а таксама сусветнавядомы балетмайстар Андрыс Ліепа. Прадзюсеры "Рунаў" вядуць з імі перамовы. Пра расійскую скіраванасць праекта таксама вядома дакладна. Колы шоу-бізнесу суседняй краіны надзвычай зацікавіліся беларускімі народнымі песнямі ў электроннай апрацоўцы. Больш таго, яны і падштурхнулі лідэра "Тройцы" да стварэння менавіта такой музыкі. Так што ёсць спадзеў, што ў Расіі нас будуць ведаць не толькі праз "Ляпісаў" з "Лепрыконсамі".

Досыць плённа папрацаваў сёлета Алег Хаменка са сваёй групай "Палац". Да ўсяго яму была справа, на ўсё знайшоўся час. Папрацаваў вядучым на ТБ (праграма "Настаўніцкая" на тэлеканале "Лад"), крыху пабыў акцёрам (эпізадычная роля ў "Анастасіі Слуцкай"), запісаў альбом "Святочны", ну і, канешне, наладзіў пры канцы года традыцыйную калядную музычную вечарыну. У студзені "Палац" мае распачаць рэпетыцыі фольк-рок мюзікла "Возера". Музыка да яго напісана "Палацам", лібрэта стварыў Генадзь Давыдзька, а пастаноўшчыкам выступіць кіраўнік Дзяржаўнага ансамбля танца Валянцін Дудкевіч. Астатняе да прэм'еры будзе хавацца ў сакрэце.

Андрэй Плясанаў з групай "P.L.A.N." выдаў у снежні другі альбом за год. "Мне 55 гадоў, а так шмат трэба зрабіць", – шчыра прызнаваўся нядаўна ў прыватнай гутарцы музыкант. Пачынаецца альбом ветэрана айчыннага рок-н-ролу з закліку рабіць дзетак, ды "не проста дзетак, а беларусаў" ("Ой, Дуся, Дуся"), у "Тосце пакрадзеных святаў" робіцца спроба патлумачыць алкагалізм беларуса, які п'е за ўсе праявы жыцця, "за тое, што збылося і не збылося". Вартая ўвагі песня "Любоў важней за нянавісць" (паводле верша Сяргея Законнікава). Там якраз выяўляецца мэта творчасці Плясанава: "Я пяю не проста, каб народ забаўляці, а каб нешта ў душы абудзіці тваёй". Вядома ж, не абышлося без класічных рок-н-ролаў і блюзаў. На гэтым Плясанаў не думае спыняцца і рыхтуе яшчэ акустычны праект "Пясэнкі самотнага беларусіна" (сольна), чарговы альбом сваёй групы "Добрай раніцы, Беларусь", а таксама праект хард-коравай (!) скіраванасці пад назвай "Please, ms. Stahl" (разам з гітарыстам Аляксеем Шталянковым і сваёй дачкой – Ганнай Плясанавай).

Так што наступны год абяцае стацца не менш насычаным у музычным плане, чым мінулы.

Пры канцы нельга не згадаць тых людзей, якія сёлета назаўжды адышлі ў гісторыю айчыннай музыкі. У студзені мы развіталіся з Уладзімірам Мулявіным – чалавекам, які ўласна і запачаткаваў традыцыі айчыннага рок-н-ролу. У жніўні заўчасна памёр лідэр легендарнае групы "Чыстае серабро" Уладзімір Зялінскі – яму было 42 гады. У верасні ў Чыкага на 47-ым годзе памёр Валянцін Пучынскі – адзін з заснавальнікаў "Сузор'я" – групы, якая магла ўзысці на музычны Алімп разам з "Песнярамі", калі б яе мусова не расфарміравалі па загаду Міністэрства культуры ў 1984 годзе.

МУЗЫКА ГАЛІНЫ ГАРЭЛАВАЙ,
як я яе чую

Ніна Юдзеніч

Музыка Гарэлавай прыцягвае моцна і незваротна. Яна – як дыханне, як рух крыві, як біццё сэрца. Адыходзяць, адступаюць у цень звыклыя для слухачоў-музыкантаў (і музыказнаўцаў) паняцці: жанр, форма, традыцыі, стыль... Захапляльная праўда інтанацыйнасці – той, што гучыць, і бязгучнай (о, выразнасць паўз!) – вядзе нас па шляху кожны раз новага, часам складанага і мудрагелістага сюжэта. Узлёты і падзенні, пытанні і пошукі адказаў, ціхі голас – ён гаворыць, штосьці напявае... Шырокая прастора, поўная паветра і святла, водару кветак.

Мне здаецца, што ў музыцы Галіны Гарэлавай гучаць галасы лесу і поля, травы і лістоты, званоў... Гэты вобразны свет прыцягвае і заварожвае. Пры ўсёй, здавалася б, крохкасці і вытанчанасці гэтай музыкі, у ёй ёсць глыбокая мудрасць душы, у ёй пастаянна жыве вобраз Часу.

Яго прыкметы – бой гадзінніка, голас зязюлі, што адлічвае нашы гады, мерныя ўдары звана. І гэта не выяўленчыя дэталі. Гэта атмасфера твора. У сувязі з гэтым хочацца прыгадаць думку Андрэя Таркоўскага пра тое, што час – гэта не паслядоўнасць, а стан, "полымя, у якім жыве саламандра чалавечай душы".

Многія творы Галіны Гарэлавай маюць назвы, эпіграфы, вершаваныя прадмовы...

Аднак гэта не праграма ў традыцыйным сэнсе слова, а толькі зыходны пасыл для вольнага і часта непрадказальнага, як жыццё, развіцця падзей... Можна меркаваць, што нейкае далёкае або імгненнае жыццёвае ўражанне таямніча параўтвараецца ў гукавыя вобразы, нараджаючы іншым разам разгорнутую складаную кампазіцыю. Так, убачаны ў ранні́м дзяцінстве паўсцёрты роспіс на сцяне царквы стаў адпраўным пунктам для бліскучай канцэртна-сімфанічнай кампазіцыі 1998 года "Траецкія фрэскі" ("Анёл, які трубіць", "Маленне Ганны", "Нябеснае воінства").

Свет музыкі кампазітаркі шырокі і разнастайны. Перафразуючы словы паэта, пра яго хочацца сказаць: "Переступи порог, тот мир открыт навстречу всем дарогам". Так, неабходна пераступіць парог інертнага, абыякавага ўспрымання і даверліва ісці па розных гукавых шляхах творцы.

Звычайна гавораць пра лірычную прыроду таленту Галіны Гарэлавай. Гэта слушна толькі ў самым шырокім значэнні слова "лірыка". У больш цесным значэнні, лірыка – прачулая, адзначаная высокай прастатой і спавядальнасцю інтанацыі, – гэта вакальныя цыклы на вершы Леапольда Стафа (1976), Ганны Ахматавай (1980), Эміля Верхарна (1985). Але таксама многае ў сюітах, такіх, напрыклад, як "Таццянін дзень" для гітары і віяланчэлі (2001), фартэпіянных п'есах, павольных частках канцэртаў... Апошняя, трэцяя частка Канцэрта для гітары, струнных і званоў (1994) носіць назву "Харал". Гэта музыка такой душэўнай чысціні і ўзнёслага сузірання, такой чароўнай і працяглай цішыні, што пра яе можна сказаць толькі словамі паэта: "И ты услышишь звёздного неба зов отдалённый, тайную музыку лунной ночи, её пассажи, её аккорды...".

Найпрывабная рыса дару кампазітаркі – паэтычнае бачанне свету ў яго складанасці, шматмернасці, непарыўнай сувязі часоў. Таму такі натуральны ў яе музыцы матыў успамінаў – у вакальных цыклах, у жанравай рэтраспекцыі ("Мірскі замак" – Чакона, фінал кантаты "Anno mundi ardentis" – Пасакалля, першая частка альтовага канцэрта – Павана), у абаяльнай музыцы сюіт "Успамін пра Нясвіж" (для клавесіна і фартэпіяна) і "Чатыры сентыментальныя ўспаміны" (для фартэпіяна).

Як вядома, Пушкін назваў успаміны "самай моцнай здольнасцю душы нашай" – і гэтай здольнасцю ў вялікай ступені надзелена музыка Галіны Гарэлавай. У сюіце для гітары і клавесіна "Успамін пра Нясвіж" (2000), з рэдкай дасканаласцю выкананай гітарыстам Янам Скрыганам, быццам бы з глыбіні стагоддзяў даносяцца і лёгкія крокі загубленай Барбары, і яе наіўная песенька ("цень Барбары" мільгае таксама ў п'есе для дзвюх арф), а па сцяжынках старадаўняга парку блукае меланхолія, скачуць паляўнічыя на старажытным габелене, і звоняць званы над грабніцай Канстанцыі...

Галіна Гарэлава.

Гукі званоў – неад'емная частка музыкі Г.Гарэлавай апошніх двух дзесяцігоддзяў (Канцэрт для гітары, струнных і званоў, Канцэрт для альта, званоў і струннага аркестра, Канцэрт для дзвюх труб, струнных і ўдарных, "Сонечная званіца" для фартэпіяна, "Званы трох цэркваў" з "Нядзельнай сюіты" для двух фартэпіяна і інш.). Думаецца, вырашальную ролю ў гэтым адыграла не столькі руская традыцыя, колькі пераўтвораныя ў яе музыцы рэальныя ўражанні: на пачатку 1980-ых загучалі званы ў храмах Беларусі...

Увогуле ж, пра традыцыі, жанравыя вытокі, тэхніку пісьма мне не хацелася б гаварыць у гэтым нарысе. Пакідаю гэта для іншых. Для мяне было важна адчуць тую тонкую, мудрагелістую нітачку, што працягнута ад жыцця да творчасці Галіны Гарэлавай. Адчуць непасрэдную звернутасць гэтай музыкі да слыху, увагі і душы таго, хто яе ўспрымае, сэнсавую напоўненасць кожнага імгнення, якое гучыць (і не гучыць таксама...).

Уражваюць і кантрасты ў музыцы кампазітаркі, іх су- і супрацьпастаўленні, іх узаемадзеянне – часам востра драматычнае. Так, у Санаце для скрыпкі і фартэпіяна (1988) сярэбраны голас скрыпкі, што гучыць дзесьці ў паднябессі, супрацьпастаўлены рэзкім, жорсткім гукам дысгармоніі, якою да краёў напоўнена рэчаіснасць. Узаемадзеянне кантрастных вобразаў вядзе да напружанай кульмінацыі, вырашанай у магутным гучанні званоў. У выдатным, артыстычным выкананні Льва Гарэліка і Тацціяны Таруцінай асаблівае хараство набываюць ціхмяныя сугуччы "спыненых імгненняў". Падобныя кантрасты знаходзім і ў Канцэрце для габоя (1984): журботны працяглы плач габоя-сола і змрочная, наступальна-актыўная тэма струнных. Часам у вялікіх кампазіцыях Гарэлавай кантрасты набываюць зрокава-тэатральнае, нават жывапіснае адценне. Такая першая частка канцэрта для дзвюх труб, струнных і ўдарных "Траецкія фрэскі" (1998). Трубныя поклічы – то блізкія, то аддаленыя – супастаўляюцца з музыкай спакойнага харальнага (харавога) плана, ствараючы адчуванне вялікай прасторы і гукавой перспектывы. У гэтым канцэрце, як і ў Канцэрце для трамбона (1996), асабліва ў яго другой частцы з рэмінісцэнцыямі польскіх народных мелодый, выразна выявіўся ліра-эпічны бок таленту Г.Гарэлавай.

Галіна Гарэлава са студэнтамі.

У музыцы Галіны Гарэлавай гучаць галасы лесу і поля, травы і лістоты, званоў... Гэты вобразны свет прыцягвае і заварожвае. Пры ўсёй, здавалася б, крохкасці і вытанчанасці гэтай музыкі, у ёй ёсць глыбокая мудрасць душы, у ёй пастаянна жыве вобраз Часу.

Ёсць творы, што патрабуюць ад слухача максімальнага, гранічнага сuперажывання. Напрыклад, Шостая сімфонія Чайкоўскага, многае ў Шастаковіча, Шнітке. Да той жа сферы эмацыйнай мяжы і невычэрпнай глыбіні вечных праблем мастацтва хочацца аднесці і напісаны ў 2000 годзе Альтовы канцэрт Галіны Гарэлавай, і яе Канцэрт для гітары (абодва са званамі і струннымі), і санату для кларнета сола "Дакрананні" (1996). Напісаныя ў блізкіх часавых рамках, яны, як заўсёды ў Гарэлавай, індывідуальныя па задуме і ўвасабленню. Аднак ёсць у іх і штосьці агульнае: нота высокай чалавечай трагедыі, аповесць душы, кінутай у хаос сучаснага свету. У Канцэрце для гітары лірычны голас не можа спачатку прабіцца скрозь бесперапынны рух шэрай паўсядзённасці; сутыкаючыся з ёю, ён паступова пераадольвае інерцыю агульнага руху і толькі ў фінале, у сузіранні і ўзнёслым спакоі Харала, набывае нарэшце сваё гучанне ў чароўным спеве гітарных мелодый.

Саната для кларнета сола "Дакрананні" – гэта паэма пра жыццё, яго ўзлёты і падзенні, пра намаганні і іхнюю марнасць, пра фатальную непазбежнасць канца (сачыненню дадзены эпіграф з верша Ганны Ахматавай 1910 года: "Когда моя настанет смерть, душа кукушкой обернётся..."). Паэма хвалюючая і глыбока трагічная. Вялікай памылкай было б бачыць у ёй толькі п'есу гранічнай віртуознасці.

Вяршыня гэтай трагічнай лініі – Канцэрт для альта, струнных і званоў. Цэнтральны вобраз – велічная і пранізліва-журботная Павана з доўгім і напружаным маўчаннем паўз, з найцішэйшымі кульмінацыямі. Драматургія Канцэрта складаная і шматпланавая, пра яе трэба гаварыць асобна. Думаецца, што гэта аповед пра ракавыя падзеі мінулага і цяперашняга, пра пазіцыю і голас чалавека "в этом мире бушующем". А вытокам гэтай трагедыйнай лініі, верагодна, трэба назваць вялікую васьмічасткавую кантату "Anno mundi ardentis" ("У год сусветнага пажару") на вершы паэтаў XX стагоддзя з Расіі і іншых краін (1989). І тут зноў хочацца сказаць, што думка і дар Гарэлавай жывуць у Вялікім Часе. У ім падзеі мінулага ўспрымаюцца з вастрынёй і непасрэднасцю сённяшняга бачання, сённяшняга перажывання, як быццам яны адбываюцца цяпер, у гэты момант. Менавіта так у кантаце "У год сусветнага пажару" ўзноўлены і чароўнасць даваеннага чэрвеньскага "доўгага-доўгага" дня з яго сонечным святлом, водарам бэзу, і жах вайны, якая выбухнула, і трагічны "Вальс дваццацігадовых", і заключны маналог НЕсустрэчы з яго прарочымі словамі: "Знаю только, что не кончен бой...".

Цікавая вельмі светлая старонка музыкі Галіны Гарэлавай – партрэты і пейзажы. Тут зноў – першаснасць і непасрэднасць уражанняў, адбітых у чароўным люстры ўласнага бачання і таленту. Паэтычнае адчуванне прыроды ў найвысокай ступені ўласцівае мастацтву кампазітара. Амаль ва ўсіх яе творах прысутнічаюць тонкія, ледзь улоўныя пейзажныя штрыхі – у рамансах, кантатах, у вялікіх сімфанічных палотнах інструментальных канцэртаў. Некаторыя творы наўпрост прысвечаны гэтай тэме. Напрыклад, фартэпіянныя "Пейзажы" (1997) і п'есы з "Вечаровага альбома" (1995): "Сцяжынка, што бяжыць у змяркáнне", "Птушкі ў вершалінах дрэў" і інш. Паказальна, што кожнай з чатырох п'ес сюіты "Пейзажы" дадзены вершаваны эпіграф (Ігар Севяранін, Ёса Бусон, Айгі). Міжволі згадваюцца словы Пастэрнака:

"Это щёлканье сдавленных льдинок,
Это ночь, леденящая лист,
Это двух соловьёв поединок..."

Сярод музычных партрэтаў, створаных Гарэлавай, асабліва прывабная сюіта для флейты з фартэпіяна "Тры партрэты Радаславы" (1993), магчыма, таму, што гэта партрэт знаёмага ўсім мілага чалавека, чые аптымізм, гумар і добрая іронія многіх падтрымліваюць у жыцці. Але колькі майстэрства, фантазіі (у аснове партрэтаў ляжыць манаграма: Р-А-Д-А-С-Л-А-В-А А-Л-А-Д-А-В-А)і выразнасці, багатай на разнастайныя адценні, уклала аўтарка ў гэтыя тры невялікія п'есы! Сумна-вясёлая канарэйка ў першай частцы, віртуозная гульня з каменьчыкамі ў другой, кранальны, стрыманы смутак калыханкі ў фінале...

Музыка Галіны Гарэлавай ніколі не будзе "папулярнай", не стане фонам да зменлівых падзей і дат. І ў гэтым яе бясспрэчная вартасць. Таму што яна захоплівае чалавека цалкам, патрабуе пільнай увагі да кожнага мігу, да кожнага імгнення гучання. Яна прадугледжвае напружаную душэўную працу, уключэнне складаных асацыяцый, інтэнсіўнасць суперажывання.

Пераклад з рускай мовы.

ПЕРШАПРАХОДЗЕЦ
беларускай акадэмічнай музыкалогіі

Зінаіда Мажэйка

Летась споўнілася 80 гадоў з дня нараджэння Віктара Іванавіча Ялатава (1923 – 1980), беларускага музыколага, доктара мастацтвазнаўства, лаўрэата Дзяржаўнай прэміі БССР. Яго дзейнасць у галіне даследавання беларускай народнай музыкі пачалася ў шчаслівы для акадэмічнай навукі час. У 1957 годзе на базе сектара этнаграфіі і фальклору Інстытута гісторыі і сектара мастацтваў Інстытута літаратуры АН БССР быў створаны Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору.

Будучы загадчык сектара мастацтвазнаўства інстытута, які толькі ствараўся, тэатразнавец Уладзімір Іванавіч Няфёд, падбіраючы ў 1955 г. для свайго сектара кадры, сустрэў у Маскве маладога музыколага Віктара Ялатава, які пасля заканчэння Азербайджанскай дзяржаўнай кансерваторыі збіраўся ў сталіцу Беларусі для паступлення ў аспірантуру. Вопытны Уладзімір Іванавіч адразу згледзеў высокі прафесіяналізм Ялатава і прапанаваў яму работу ў новым інстытуце.

У гэты перыяд вялікіх творчых магчымасцей фундаментальнай навукі дырэктар інстытута акадэмік Пётр Фёдаравіч Глебка праявіў мудрую зацікаўленасць у тым, каб аспіранты інстытута атрымалі сапраўды еўрапейскую адукацыю пад кіраўніцтвам сусветна вядомых навукоўцаў Масквы і Ленінграда. Так, малодшы навуковы супрацоўнік Віктар Ялатаў праходзіць курс аспірантуры ў аднаго з прадстаўнікоў выдатнай трыяды (К. Квітка, В. Бяляеў, Я. Гіпіус) музыколагаў, класікаў усходнеславянскай этнамузыкалагічнай навукі XX ст., – Віктара Міхайлавіча Бяляева.

Курс на фундаментальныя распрацоўкі гісторыка-тэарэтычнай праблематыкі ў народным і прафесійным музычным мастацтве быў узяты Віктарам Іванавічам Ялатавым і ў індывідуальнай творчасці ў той час, калі ў 1963 годзе ён кіраваў сектарам музыкі Інстытута.

Валодаючы бездакорнай логікай мыслення, В.Ялатаў адыграў немалаважную ролю ў развіцці тэарэтычнай думкі ў галіне беларускай этнамузыкалогіі, сістэмна асэнсаваўшы назапашаны ў пасляваенны перыяд матэрыял, як і яго настаўнік В.Бяляеў – у манаграфіі "Белорусская народная музыка" (Л., 1941) абагульніў сабраны матэрыял даваеннага перыяду.

Галоўная праца Ялатава-даследчыка прысвечана асновам беларускай народнай музыкі – ладу, рытму, мелодыцы, якія склалі тры кнігі, апублікаваныя ў выдавецтве "Навука і тэхніка", – "Ладовые основы белорусскай народной музыки" (1964); "Ритмические основы белорусскай народной музыки" (1966); "Мелодические основы белорусскай народной музыки" (1970).

У доктарскай дысертацыі "Тэарэтычныя асновы беларускай народнай музыкі", адзначыўшы пераважна спарадычны ў навуцы характар звяртання да тэарэтычных праблем беларускай народнай музыкі, калі "асобныя глыбокія назіранні яшчэ не склаліся ў сістэму музычна-тэарэтычных канцэпцый", В.Ялатаў падкрэслівае чатыры асноўныя задачы сваёй "тэарэтычнай трылогіі": "Першую задачу можна сфармуляваць як *сістэматычнае даследаванне ладу*, рытму, мелодыкі беларускай народнай музыкі з пункту погляду іх канструктыўных і выразных сродкаў...; другой задачай з'явілася даследаванне агульных прынцыпаў уздзеяння гэтых сродкаў на характар музыкі, раскрыццё *ўзаемасувязей* ладу, рытму, мелодыкі як у гістарычным плане іх развіцця, так і ў плане ўдзелу ва ўтварэнні цэласных музычных структур з пэўнай вобразнай накіраванасцю...; трэцяй задачай найбольш прынцыповага значэння з'явілася даследаванне ладу, рытму і мелодыкі з пункту погляду іх *эвалюцыі*...; чацвёртая задача: выяўленне *механізмаў эвалюцыі*..."[1].

У працэсе вырашэння названых задач В. Ялатавым сфармуляваны многія палажэнні, частка якіх ужо ўвайшла ў паняційны апарат беларускай музычнай фалькларыстычнай навукі, другая ж чакае свайго выкарыстання і далейшай распрацоўкі. У "Ладовых основах..." гэта гісторыка-стылявая перыядызацыя фальклору: раннетрадыцыйная творчасць, познетрадыцыйная творчасць, сучасная. У раннетрадыцыйнай творчасці лад вызначаецца як поліфункцыянальны лад-напеўка, які на гэтым этапе развіцця "з'яўляецца адначасова і гукарадам, і інтанацыйнай схемай, і паказчыкам найбольш тыповага мелaдычнага руху"[2].

Важным момантам даследавання з'яўляецца раскрыццё працэсу ладаўтварэння, у аснове якога ляжыць прынцып суміравання (на ранніх стадыях развіцця) і ў далейшым – прынцып мадэлявання.

У абгрунтаванні тэарэтычнах асноў народнай музыкі лад і рытм уяўляюць сабой своеасаблівую прасторава-часавую сістэму каардынат музычнага ўспрымання.

Разам з тым рытмічныя заканамернасці не выяўляюць, падобна ладавым, дастаткова нагляднай гістарычнай змены розных форм. У сувязі з гэтым у "Ритмических основах..." В.Ялатаў выкладае матэрыял не ў храналагічнай паслядоўнасці, а ў адпаведнасці з самой прыродай музычнай рытмікі, шмат у чым абумоўленай шэрагам мастацтваў, з якімі музыка ўтварала сінкрэтычную еднасць. Перш за ўсё – гэта мастацтва слова і мастацтва руху. Адпаведна беларускую народную музыку па яе рытмічных уласцівасцях В.Ялатаў падраздзяляе на жанры моўнай дынамікі і жанры рухальнай дынамікі.

Наступным палажэннем гэтай работы з'яўляецца палажэнне аб асноўнай рытмічнай адзінцы, якую розныя даследчыкі вызначалі па-рознаму.

Гаворачы аб неправамернасці тактавых тэорый у музыцы, як і стопных тэорый у вершаскладанні, В.Ялатаў бачыць заганнасць пазіцый гэтых тэорый у адвольным драбленні на часткі цэласнай закончанай музычна-паэтычнай думкі. "Відавочна, – піша ён, – рэальную аснову формаўтварэння і, адпаведна, рытмічнай будовы народнай песні складала больш буйная і больш цэласная структурная адзінка Але для выяўлення такой адзінкі неабходны быў паварот у самой методыцы даследавання не ад прыватнага да агульнага, а ад агульнага да прыватнага"[3].

На думку В.Ялатава, "вызначэннем, якое найбольш падыходзіць да гэтай песеннай структуры, будзе такое, якое прадугледзіць лагічную і эмацыянальную цэласнасць яе, завершанасць як у тэксце, так і ў музыцы. Такую музычна-тэкставую структурную адзінку, якая ўключае закончанае мастацка-вобразнае выказванне, можна назваць песеннай сінтагмай"[4].

Як прынцыповы фактар рытмічнай арганізацыі народнай музыкі даследчык адзначае "значную ўдзельную вагу строф з рытмічным паралелізмам, што выліваецца ў пэўную заканамернасць, якую можна сфармуляваць як "закон рытмічнай тоеснасці". Іншымі словамі, у ідэальнай рытмастрафе абедзве сінтагмы ідэнтычныя"[5].

У абедзвюх работах В.Ялатаў прыходзіць да высновы аб агульнай стылявой маналітнасці беларускай народнай музыкі: "Характэрнай рысай развіцця сродкаў рытмічнай выразнасці беларускай народнай музыкі, – піша ён, – з'яўляецца, калі можна так сказаць, "эластычны дынамізм", які спалучае пастаяннае імкненне да пераўтварэння з трывалай апорай на формы, якія ўжо адстаяліся. Прасочваючы лінію гэтага развіцця, нельга не здзівіцца трываласці "тэарэтычнай базы" народнага мастацтва, інтуітыўнаму фармалізаванню найважных эстэтычных законаў"[6].

Экспедыцыя 1963 г. у вёску Зачэпічы Дзятлаўскага раёна Гродзенскай вобласці. Злева направа: В.Ялатаў, З.Мажэйка, М.Грынблат.

Трэцяя кніга В.Ялатава "Мелодические основы..." падводзіць вынікі яго "тэарэтычнай трылогіі". Гэта падкрэслівае ў прадмове і сам аўтар, гаворачы, што характар манаграфіі вызначыўся не толькі імкненнем "апрабіраваць вынікі папярэдніх назіранняў у канечнай інстанцыі меладычнай выразнасці – інтанацыі". Галоўнае ў тым, што "пытанні інтаніравання, вобразны і знешнетэхналагічны бок гукавысотных узаемадачыненняў з'яўляюцца абавязковымі ў даследаваннях як ладавых, так і рытмічных праблем"[7].

Такім чынам, манаграфіі Ялатава гавораць аб тым, што ў сваіх даследаваннях ён прытрымліваецца амаль у роўнай меры структурнага і інтанацыйнага метадаў, умацоўваючыся з кожнай наступнай кнігай у "інтанацыйным напрамку".

Асноўны пафас "Мелодических основ..." – усёабдымны рознаўзроўневы ахоп праблем інтанацыйнай тыпізацыі. У гэтым плане вучоны адзначае тры ўзроўні інтанацыйнай тыпізацыі, называючы іх адпаведна "эмацыянальнай тыпізацыяй", "жанравай тыпізацыяй", "вобразнай тыпізацыяй". "Музыка як мастацтва ўзнікла, абагульніўшы іх усе, – піша ён. – Ад тыпізацыі, які пераважаў, з'яўляючыся рухальнай сілай развіцця ў музыцы тых ці іншых выразных сродкаў, вызначыў найважныя стылістычныя рысы музыкі"[8]. Даследчык паказаў, як побач з тыповымі ладапапеўкамі і тыповымі рытмічнымі сінтагмамі ў беларускай народнай музыцы аформіліся і тыповыя меладычныя звароты.

Фундаментальная "тэарэтычная трылогія" В.Ялатава з'явілася вышынёй, з якой раскрываюцца шырокія даляглядзы для канкрэтных музычна-тэарэтычных даследаванняў. Гэта перш за ўсё ажыццявіў ён сам у манаграфіях "По следам одного ритма" (Мн., 1974)[9] і "Песни восточнославянской общности" (Мн., 1977).

Базісныя заканамернасці беларускай народнай музыкі, устаноўленыя В. Ялатавым у яго "тэарэтычнай трылогіі", у плане нацыянальнай спецыфікі "расшыфраваны" ім у акадэмічным выданні БНТ (Беларуская народная творчасць), дзе ім падрыхтаваны музычныя раздзелы ў сямі тамах: "Песні савецкага часу" (1970), "Радзінная паэзія" (1971), "Дзіцячы фальклор" (1972), "Жніўныя песні" (1974), "Веснавыя песні" (1979), "Валачобныя песні" (1980), "Восеньскія і талочныя песні" (1981).

Асабліва характэрны музычны аналіз жніўных песень – шэдэўраў раннетрадыцыйнага беларускага фальклору. Жніўныя напевы, якія менш за ўсё паддаюцца фармалізаванню, уражваюць незвычайнай шырынёй, чаму садзейнічаюць, як паказвае аналіз, і меладычныя хвалі, працягласць якіх рэгламентуецца шырынёй дыхання, і "распевы на адным гуку" (занатаваныя як фермата). Абагульняючыя развaжанні В.Ялатава пра жніўныя песні пад сілу даследчыку асаф'еўскай інтанацыйнай школы: "Увогуле ўзнаўленне жніўнага напеву па скрупулёзна дакладным запісе з'яўляецца амаль безнадзейнай справай. Аднак больш просты запіс таксама (тым больш. – **З. М.**) не перадае ўсіх яго інтанацыйных нюансаў. Вядома, што па-сапраўднаму зразумець і ацаніць народную песню можна толькі тады, калі пачуеш яе натуральнае гучанне. Ніводнага другога жанру беларускага фальклору гэта так не датычыцца, як жніўных"[10].

Паказальна, што так пачуў беларускую жніўную песню вучоны, выхаваны на іншым фальклорным гучанні; і для "ўваходжання" ў народную музыку Беларусі яму спатрэбіўся немалы час. Тым больш што па складу творчага характару, а таксама і даследчых схільнасцях, Ялатава нельга аднесці ў строгім сэнсе да фалькларыстаў-палевікоў: яго экспедыцыйная работа насіла спарадычны характар.

Але музыкальнасць, інтанацыйная чуйнасць гэтага выдатнага чалавека была такой жа бездакорнай, як і логіка тэарэтычнага мыслення. У гэтым мяне як паслядоўнага палевіка пераконваюць нешматлікія нашы сумесныя экспедыцыі, калі В. Ялатаў "свежым вухам" улоўліваў тыя інтанацыйныя нюансы прыгажосці, на якія ў пастаяннага палевіка, як кажуць, "вуха замыльваецца". Так Віктар Іванавіч адкрыў як шэдэўр познетрадыцыйнай творчасці запісаную мною, здавалася б, "звычайную" лірычную песню пра ашуканую казаком дзяўчыну – "Дзяўчына Тадора". І ў "Ладовых основах..." (с. 140 – 141), і ў "Ритмических основах..." (с. 13, 136, 137) ён паказвае, як страціла б сваю дасканаласць мелодыя гэтай песні пры фармальна "правільным" яе запісе і як раскрылася яна пры запісе, які ўзнавіў "няправільную" інтэрпрэтацыю народнай спявачкі.

Аддзел музычнага мастацтва і фальклору АН БССР. У першым радзе злева направа: З.Мажэйка, Г.Куляшова, І.Марозава, Б.Смольскі, Ю.Чурко, А.Сталяроў. У другім радзе Л.Фёдараў, В.Ялатаў (заг. аддзела), М.Галко, А.Майхровіч, Т.Дубкова. 1965 г.

Відаць, такія "народнапесенныя карэктывы" тэарэтычных установак спецыяліста тлумачаць і навуковую асцярожнасць В.Ялатава-тэарэтыка пры дотыку да жывога матэрыялу. "Спробы звесці музычна-вобразную выразнасць да рацыянальна-лагічных асноў, – піша ён, – небяспечныя парушэннем якіх-небудзь межаў, пастаўленых мастацтвам"[11].

Адзначаючы творчую дзейнасць Віктара Іванавіча Ялатава як значную вяху беларускай этнамузыкалагічнай навукі, даводзіцца шкадаваць пра тое, што перыяд татальнага музыкалагічнага даследавання рэгіёнаў Беларусі з выхадам даследчых музычных зборнікаў, прысвечаных песенным сістэмам гэтых рэгіёнаў[12], ён ужо не застаў. Несумненна, яны далі б новыя імпульсы яго творчым пошукам і рашэнням, як і сам Віктар Іванавіч сваімі працамі ў многім і сёння працягвае стымуляваць навуковыя вышукі беларускіх этнамузыколагаў.

[1] Елатов В.И. Теоретические основы белорусской народной музыки: Лад, ритм, мелодика. Автореф. дис. д-ра искусств. Киев, 1978. С. 4 – 5.
[2] Елатов В. Ладовые основы... С. 60.
[3] Елатов В. Ритмические основы... С. 38.
[4] Там сама. С. 39.
[5] Елатов В. Теоретические основы... С. 26.
[6] Елатов В. Ритмические основы... С. 4.
[7] Елатов В. Мелодические основы... С. 3.
[8] Елатов В. Теоретические основы... С. 40 – 41.
[9] Магчыма, гэтая работа стымулявала і з'яўленне даследавання вядомага рускага этнамузыколага І.Зямцоўскага, прысвечанага гістарычнай марфалогіі народнай песні, "По следам весняики из фортепианного концерта П.Чайковского". Л., 1987.
[10] Жніўныя песні. Мн., 1974. С. 47.
[11] Елатов В. Мелодические основы... С. 13.
[12] Мажэйка З.Я. Песні Беларускага Паазер'я. Мн., 1981; Можейко З.Я. Песни Белорусского Полесья. М., 1983. Вып. 1; М., 1984. Вып. 2; Варфаламеева Т.Б. Песні Беларускага Панямоння. Мн., 1998; Мажэйка З.Я., Варфаламеева Т.Б. Песні Беларускага Падняпроўя. Мн., 1999.

URBI ET ARTI

Роля горада ў станаўленні цывілізацыі, бадай, па-за дасягальнасцю якіх-небудзь параўнанняў. А ўсё ж, калі пасягнуць на параўнанне, то гэтую ролю можна прыпадобніць да ролі сямейнага ачага ў станаўленні соцыуму. Роля сутнасная.

Рэальныя ж гарады – на пэўнай зямлі і з пэўным аблічам – сталіся чыннікам-паскаральнікам этнічнай і нацыянальнай кансалідацыі і самаідэнтыфікацыі народаў. Далей – болей. Дайшло і да сумневу ў прагрэсе праз горад, да русаіцкага непрымання горада як віноўніка ў падзенні "прыроднай натуральнасці" нораваў, да талстоўскай крытыкі горада як рассадніка маральнай разбэшчанасці. Аж да шумных акцый сучасных антыглабалістаў, якія шпурляюць камень, ды не камень – камлыгу ў сусветную, а значыць, гарадскую цывілізацыю.

Між тым горад, гарадскі ўклад жыцця, гарадское асяроддзе з усёй іх сацыяльнай, культурнай і бытавой дыферэнцыяцыяй фарміруюць тое, што называецца грамадзянскай супольнасцю, тое, чаго так не стае яшчэ нашай Беларусі, якую што палымяныя патрыёты, што дэнацыяналізаваныя скептыкі вызнаюць за натуральна вясковую і ў гэтай іпастасі – за "сапраўдную нацыянальную". Так ды не так. Без грамадзянскай супольнасці нам не абысціся. Нацыя толькі тады нацыя, калі ў ёй сфарміравалася і жыве-бытуе (незалежна ад кагосьці!) грамадзянская супольнасць. А жыве-бытуе яна спярша і перш-наперш у горадзе.

Ёсць штосьці глыбіннае, невытлумачальна прароцкае, што таленавітыя мастакі, узгадаваныя зямлёй і паветрам вёскі, апынуўшыся ў горадзе, у буйным як-ніяк горадзе – Віцебску, Мінску, – хваляваліся засведчыць і ўвекавечыць куткі места, здадзеныя нібыта на суд гісторыі і, на жаль, палітычнай гісторыі. Гісторыя тая прыняла здачу. Але ў мастацтве не памірае, скажам, "Здача Брэды" Веласкеса...

Гарадскі пейзаж у беларускім выяўленчым мастацтве мала вывучалі. І ўтварылі тым самым белую пляму (з прыкметамі нездаровай бялявасці) у панараме нашых візуальных мастацтваў увогуле. Становішча трэба ратаваць. Ратаваць бяруцца, дай Бог ім падтрымку, неабыякавыя з маладых.

Маладым даследчыкам, у прыватнасці аспірантам, работнікі вышэйшых навучальных устаноў (Беларускага дзяржаўнага універсітэта культуры і інш.) раюць аддаваць рэгулярныя (адну – дзве – тры) старонкі ў часопісе. Цяперашняе ўскалоссе абяцае добры ўжон.

Артыкул Марыі Грамыкі актуалізаваны мастацтвазнаўчай і не ў апошнюю чаргу – грамадзянскай патрэбай: асэнсаваць набыткі гарадскога пейзажу ў выяўленчым мастацтве Беларусі дзеля разумення самой з'явы горада і мастацтва, прысвечанага гораду, у вельмі паказальны для гэтага перыяда. Urbi et arti – гораду і мастацтву. Артыкул нездарма названы прачулымі і прадуманымі словамі мэтра Юдаля Пэна:

"КОЖНЫ ГОРАД ПАВІНЕН МЕЦЬ СВОЙ ПАРТРЭТ..."

Гарадскі пейзаж у беларускім мастацтве 1900-ых – 1920-ых гадоў

Марыя Грамыка

Развіццё гарадскога пейзажа стала адной з асаблівасцяў беларускага жывапісу апошняга дзесяцігоддзя XIX і першых дзесяцігоддзяў XX ст. "Тэты від пейзажнага жывапісу з часоў В.Садоўнікава і І.Хруцкага быў амаль забыты. Да яго беларускія жывапісцы звярталіся толькі ў асобных выпадках – пры стварэнні побытавых палотнаў, дзе пейзаж служыў фонам дзеяння (І.Аскназій)"[1]. Аднак у новым стагоддзі гарадскі пейзаж набыў актуальнасць.

Развіццё пейзажнага жывапісу ў цэлым, сярод іншага, абумоўлівалася зменамі ў грамадскім жыцці. У канцы XIX – пачатку XX ст. Беларусь заставалася задворкамі Расійскай імперыі, моцны ціск афіцыйнай ідэалогіі (праслаўтай трыяды: самадзяржаўе, праваслаўе, народнасць) ускладняў натуральныя працэсы ў мастацтве. Тэматычныя карціны з крамольным сюжэтам маглі быць канфіскаваны і знішчаны, як здарылася, напрыклад, з карцінай У.Кругера "Пагром". Ва ўмовах царскай цэнзуры жанр пейзажа, паэтычнага аповеду ў жывапісе заставаўся ці не апошнім сродкам для мастака выявіць, хоць бы ў алегарычнай форме, свае погляды і сацыяльныя сімпатыі. Разам з тым, пачынаючы з 1890-ых гадоў, адбывалася ажыўленне мастацкага жыцця Мінска, рэгулярна праходзілі выставы мясцовых мастакоў (найбуйнейшая з іх – выстава 1911 г. у памяшканні польскага культурнага таварыства "Ognisko", адным з арганізатараў якой выступіў Ф.Рушчыц і на якой пейзаж быў прадстаўлены досыць шырока).

Сацыяльныя матывы ў пейзажы, пачынаючы з канца XIX ст., паглыбляюцца ("Зямля", "Выгнаннікі" і іншыя работы Ф.Рушчыца, "Снег", "Беларускія могілкі. Русаковічы" Г.Вейсенгофа, серыя "Шэсце навальніцы" К.Стаброўскага, некаторыя пейзажы С.Жукоўскага...). Аднак у большасці твораў назіраецца характэрная асаблівасць. У іх пераважаюць камерныя, інтымныя сюжэты, але менавіта дзякуючы выбару сціплых матываў беднага сельскага пейзажу выяўляліся сацыяльны пратэст і абуджэнне нацыянальнай самасвядомасці, як раней яны выявіліся ў рамантычна-фальклорным пачатку ў літаратуры і музыцы.

Спачатку гэткія настроі знаходзілі выйсце ў замілаванасці вёскай, у любых сялянскаму воку краявідах. Аднак сацыяльныя змены ўплывалі на выбар сюжэтаў. З другой паловы XIX стагоддзя рост гарадскога насельніцтва ў Беларусі няўхільна паскараўся: калі ўсё насельніцтва Беларусі з 1858 па 1897 г. павялічылася на 96%, то гарадское – на 123%. У 1887 г. у гарадах ужо пражывала больш за 10% усяго насельніцтва Беларусі[2]. Гарады па-ранейшаму заставаліся цэнтрамі рамяства і гандлю, а к пачатку новага стагоддзя яны сталі рабіцца таксама цэнтрамі культуры.

Марк Шагал. Дом у мястэчку Лёзна.

Марк Шагал. Аптэка ў Віцебску.

Марк Шагал. Стары Віцебск (эцюд да карціны «Над Віцебскам»). 1914.

«У грудзі кволыя запала,
Дачка каменняў, места мне»,

– пісаў у 1912 годзе, пачынаючы "Уступам" сваю нізку вершаў "Места", Максім Багдановіч, якога "справядліва лічаць пачынальнікам урбаністычнай лініі ў нашай паэзіі – першым, хто з "прывольных палявых дарог" пайшоў на брук маставых"[3].

Горад адыгрываў усё большую ролю ў жыцці грамадства, а таму "гарадскія" матывы на пачатку новага стагоддзя спярша сталі актуальнымі ў літаратуры, пазней пранікі і ў выяўленчае мастацтва: "З'явілася цэлая плеяда мастакоў, чыя творчасць была сугучная паэзіі заснавальнікаў новай беларускай літаратуры"[4].

Ускосна паўплываць на развіццё гарадскога пейзажа магло і захапленне некаторых мастакоў рускім мадэрнам, творчасцю жывапісцаў, што ўваходзілі ў суполку "Мир искусств". Сярод мастакоў стылю мадэрн, якія дачыніліся да мастацкага працэсу ў Беларусі, варта згадаць найперш Мсціслава Дабужынскага – нашчадка старажытнага літоўскага (ліцвінскага) роду, які вырас і потым некаторы час жыў і працаваў у Вільні, а таксама ў Віцебску.

Гарадскі пейзаж зведаў адчувальныя змены ў творчасці сяброў суполкі "Мир искусств", да якой на пачатку стагоддзя належаў Дабужынскі, перш за ўсё – дзякуючы пераацэнцы мастакамі гэтага аб'яднання рускай архітэктуры XVIII – XIX стст. Санкт-Пецярбург датуль меў рэпутацыю "сумнага, казарменнага, пазбаўленага прыгажосці і паэзіі горада"[5], але "мирискусники" зірнулі на яго іншымі вачыма. Адрозна ад сяброў па "Миру искусств", якіх захапляла пераважна архітэктурная прыгажосць Пецярбурга (Г.Астравумава-Лебедзева і інш.), Дабужынскі адкрыў для мастацтва Пецярбург "бедных людзей", якім апісаў яго Дастаеўскі. "Сучасны урбаністычны Пецярбург унушаў мастаку амаль містычны жах (...) Непрыманне сучаснага жыцця прыводзіла Дабужынскага да нейкага парушанага, фантастычнага яго адлюстравання, якое стаіць на мяжы гратэску"[6].

Не здавальняючыся работамі з натуры, Дабужынскі ў 1900-ыя гады стварыў серыю выяваў фантастычнага горада (цыкл "Гарадскія сны" і інш.) са шматвокімі мурамі, дзіўнымі мастамі, фабрычнымі комінамі, дзе Горад пануе над людзьмі і дыктуе свае няўмольныя законы. Тэма выдуманага горада, утопіі і антыўтопіі захапляла тады і пазней многіх людзей мастацтва, і не толькі выяўленчага – можна назваць прыклады з кінематографа ("Метраполіс") і літаратуры. У беларускім выяўленчым мастацтве бліжэй за ўсё да іх можна паставіць серыю выяваў фантастычных гарадоў, створаных Язэпам Драздовічам у 1930-ыя гады (альбом "Жыццё на Месяцы", серыя "Жыццё на Марсе" і інш.). Аднак свае "касмічныя" гарады Драздовіч пісаў, выкарыстоўваючы ўласныя замалёўкі старабеларускіх гарадзішчаў (у некаторых выпадках можна згледзець паралелі фантастычных гарадоў з канкрэтнымі беларускімі краявідамі)[7], і ствараў ён менавіта шчаслівыя гарады для нашчадкаў сучасных яму беларусаў. Дабужынскага ж нельга назваць "урбаністам": ён імкнецца не да ўхвалы "горада будучыні", а хутчэй да развянчання яго. У правінцыйных гарадках мастак замілавана назірае за спакойным і ціхмяным жыццём, але ў вялізных сталіцах яму бачацца дэманічныя рысы. У гэтым творчасць Дабужынскага адрозная таксама і ад заходнееўрапейскага футурызму, які апяваў механізацыю жыцця ў сучасным горадзе.

Не толькі Пецярбург і навеяныя паўночнай сталіцай фантасмагорыі вабілі Дабужынскага, яго прыцягваў горад увогуле. У 1900-ыя – 1910-ыя гады ён пісаў Ноўгарад, Чарнігаў, Растоў-на-Доне, Лондан, Неапаль... Да гэтага ж перыяду адносяцца яго "віленскія" пейзажы – "Старая Вільня" (1910), напісаныя ў мяккай жаўтавата-карычневай гаме, "Шкляная вуліца ў Вільні" (1906) і "Вільня. Стары мур" (1907). Работа "Віцебск" (1919), створаная пазней, калі гэты горад на кароткі час стаў сталіцай "чырвонага" авангарда, а сам Дабужынскі на яшчэ больш кароткі час – першым дырэктарам віцебскага Народнага мастацкага вучылішча, вылучаецца цікавым, амаль белым каларытам з кантрастнымі ярка-фіялетавымі колеравымі плямамі. Дабужынскаму належыць таксама шэраг "віцебскіх" акварэляў і малюнкаў. У больш позні перыяд свайго жыцця, пасля пераезду ў Літву (1924 – 1939), ён стварыў шмат жывапісных архітэктурных пейзажаў дэкаратыўнага характару, найперш "Віды Вільнюса" і іншых гарадоў Літвы.

Пачынаючы з 1900-ых гадоў, да гарадскога пейзажа звяртаюцца такія мастакі, як Ю.Пэн, Л.Туржанскі – "Віцебск", акварэль "Зіма" (1910-ыя гг.) і інш. Але гэты новы, рэалістычны гарадскі пейзаж быў вельмі адрозны ад класічных выяваў гарадскіх плошчаў і вуліц, характэрных для першай паловы XIX стагоддзя. У ім адлюстраваліся новыя настроі. Гісторык мастацтва Л.Дробаў у гарадскім пейзажы пачатку XX ст. бачыць таксама засвоеныя ўрокі французскага імпрэсіянізму: "Мастакі выявілі непрывабныя, глухія куточкі гарадоў і мястэчак дарэвалюцыйнай Беларусі, дзе праходзіла жыццё гарадской беднаты. Гэтыя пейзажы хутчэй нагадваюць бытавыя карціны. Напісаны яны шырока і свабодна. Жывапісныя вырашэнні вабяць свежасцю фарбаў і добрым пачуццём пленэру. З'яўленне гэткіх рысаў у беларускім гарадскім пейзажы, несумненна, звязана з уплывам ранняга імпрэсіянізму"[8].

Адным з першых беларускіх мастакоў, хто

звярнуўся да гарадскога пейзажа, быў Юдаль Пэн, які ўвайшоў у гісторыю мастацтва найперш як аўтар тэматычных карцін. У сваёй серыі напалову бытавых, напалову пейзажных замалёвак Віцебска мастак зацікаўлены, з веданнем штодзённых клопатаў гараджан, углядаецца ў жыццё розных куткоў свайго роднага горада. У карціне "Вуліца ў Віцебску" паказаны адзін з такіх куткоў – вуліца, запоўненая стракатым натоўпам, у якім выразна вылучаюцца ярка-чырвоныя дэталі адзення жанчын. Каляровая рэпрадукцыя "Вуліцы ў Віцебску" прыведзена ў кнізе "Изобразительное искусство Белоруссии" (М. – Л., 1940. С. 120), месца знаходжання карціны цяпер невядомае.

Краявіды роднага Віцебска хвалявалі многіх вучняў першай на тэрыторыі Беларусі мастацкай школы, заснаванай Пэнам. У іх работах ёсць агульнасць некаторых матываў, асабліва звязаных з элементамі пейзажнага жанру. У пейзажах многіх прадстаўнікоў "школы Пэна" ёсць рысы блізкасці, падабенства ў манеры пісьма, каларыце, у прыватнасці ў выкарыстанні яркіх лакальных колеравых плямаў. Аднак прычына

Язэп Драздовіч. Горад на Марсе. 1931.

гэтага можа тоіцца ў самой асобе Настаўніка: "Пэн вельмі любіў пісаць горад і ягонае наваколле і прывіў гэтую любоў сваім вучням. Ён казаў: "Разумееце, я люблю партрэтнасць горада. Кожны горад павінен мець свой партрэт, наш Віцебск адрозніваецца ад усіх гарадоў сваім тварам. Пашпацыруйце па наваколлях Віцебска. Тое паветра, я вам кажу, само ляжа на вашае палатно!" Пэн працаваў на пленэры разам са сваімі вучнямі, і многія з іх, нават пасля таго, як сталі сталымі майстрамі (у прыватнасці Шагал) ахвотна хадзілі са сваім настаўнікам "на пейзажы". Таму ў іх пейзажах – тыя самыя вырысы Віцебска, пісаныя з "гледзішча", куды прыводзіў іх Пэн, дый самі гарадскія пейзажы пабудаваны нярэдка паводле тых прынцыпаў, якія можна знайсці ў пейзажным жывапісе Пэна. Віцебскія мастакі, аднаўляючы ставячыся да натуральнасці рэльефу, у той самы час падкрэсліваюць ягоную напружанасць, актывізуюць прастору. Так, выява вуліцы, як правіла, будуецца ў дакладна вызначаным ракурсе, аглядзе знізу ўверх або, наадварот, зверху ўніз. Пры гэтым ахвотна выкарыстоўваецца матыў акна, за якім адкрываецца пейзаж, які, у сваю чаргу, часта служыць фонам для партрэта"[9], напрыклад, "Від з акна ў Віцебску" (1908) і "Акно" (1924) М.Шагала.

Калі гаварыць пра гарадскі пейзаж прадстаўнікоў "школы Пэна" ці блізкіх да яе (М.Шагал, С.Юдовін і інш.), можна адзначыць таксама, што для гэтых мастакоў была яшчэ адна, апроч названых, прычына пастаяннага звароту да гарадскіх, а хутчэй мястэчковых (бо чым, як не напалову яўрэйскім мястэчкам, быў Віцебск у 1900 – 1910-ыя гады?) матываў. Тэма яўрэйскага мястэчка была вельмі важнай у творчасці віцебскіх мастакоў-яўрэяў, прычым раскрытая з вельмі характэрнымі менавіта для іх рысамі. Цікавасць да яе магла быць выклікана разбурэннем традыцыйнага, патрыярхальнага ўкладу жыцця ў мястэчку, якое адбывалася ў тыя часы і не магло не спараджаць сум і непакой наваt у малодшага пакалення мастакоў, а таксама, магчыма, прадчуваннем яшчэ большых канфліктаў і катастроф у недалёкай будучыні. Таму "ў самых розных мастакоў так шмат агульнага ў трактоўцы гэтага вобраза – ён відавочна нясе ў сабе элементы фантастыкі і своеасаблівай эксцэнтрычнасці. У іх местачковы побыт нібыта страчвае сваю матэрыяльнасць і прыземленасць і як бы лунае паміж небам і зямлёй, дзе ўсё хісткае і нетрывала, дзе рэчы страцілі

Язэп Драздовіч. Артаполіс. Горад палацаў. (Artapolis.) 1934 - 1935.

свае звыклыя месцы і штодзённыя значэнні, дзе ўсё падуладнае законам іншага, незямнога быцця"[10].

Такая фантасмагарычнасць – з захаваннем дакладных этнаграфічных дэталяў і прыкметаў горада, што ўвогуле было ўласціва мастакам гэтай школы, – найбольш поўна адбілася, безумоўна, у творчасці Марка Шагала 1910-ых гадоў. Напярэдадні і падчас Першай сусветнай вайны, калі, здавалася, пачыналі спраўджвацца ўсе самыя змрочныя прароцтвы, Шагал, нібыта прадчуваючы канчатковае расстанне з галоўным горадам свайго жыцця, піша шматлікія краявіды Віцебска, партрэты людзей, якія жывуць у ім. Пра тое, што значыў Віцебск для Шагала, сказана дастаткова. Найчасцей горад толькі "прысутнічае" ў яго творах, часам гэтая прысутнасць нябачная, хоць і адчувальная, часам, як у "Шпацыры", "Скрыпачу" або "Прадаўцу газет", горад цалкам пазнавальны. Але ёсць у творчым дарobку майстра і творы, дзе Віцебск з'яўляецца "галоўным героем", – ягоныя гарадскія пейзажы. На адных гэта амаль вясковы краявід, якога мастаку нібыта шкада за беднасць і ўбогасць ("Аптэка ў Віцебску"), на другіх ён раптоўна набывае рысы фантасмагорыі з-за нечаканага ўвядзення постаці лётаючага мужыка або іншых улюбёных

Шагалам персанажаў ("Стары Віцебск" (1914) – эцюд да карціны "Над Віцебскам"), а ў "Кубісцкім пейзажы" (1918 – 1919) праз нагрувашчанне геаметрычных фігур і раскладзеных плоскасцяў праглядаюць усё тыя ж знаёмыя абрысы любімага мастаком горада...

З усталяваннем Савецкай улады прыйшлі новы погляд на горад, пераацэнка ягонага значэння ў жыцці маладой дзяржавы. Не ў апошнюю чаргу таму, што менавіта рабочым, а не сялянам цяпер адводзілася вядучая роля ў пабудове новага, сацыялістычнага ладу. Беларусь рабілася, кажучы словамі Паўлюка Труса, "край фабрык дымных і машын", у яе жыццё і працу ўваходзіла "электрыка!"...

Новая ідэалогія не магла не адбіцца і на мастацтве. У гэтыя гады ў беларускае выяўленчае мастацтва прыйшло шмат маладых мастакоў, якіх захапіла новае жыццё вялікага горада. Адным з іх быў Анатоль Тычына, які значную частку свайго творчага дарobку, найперш графічнага, прысвяціў тэме савецкага Мінска. У 1927 г. краязнавец і мастацкі крытык М.Каспяровіч у

Язэп Драздовіч. Над безданню. 1931. (З серыі «Жыццё на Сатурне».)

"Чырвоным сейбіце" – літаратурна-мастацкім дадатку да газеты "Беларуская вёска" – трапна заўважае: "Горад, яго пабудовы, кантрасты асабліва цягнуць да сябе Тычыну як мастака. Адсюль – яго пашана да творчасці Дабужынскага і Лукомскага... Мінск Тычына адбіў у сваёй творчасці цалкам. Архітэктура, фабрыкі, заводы, быт – усё знайшло свае месца... Тычына...дае надзвычайна поўны адбітак і захаванага ў будынак горада, асабліва тых месц, дзе ідзе праца..."[11]. Крытык адзначае, што работам мастака ўласціва "ўлюбёнасць у начны горад", у "лямпы на мінскіх заводах".

Аднак у гарадскім пейзажы 1920-ых гадоў побач з захапленнем урбанізацыяй, размахам будаўніцтва заўважныя і іншыя настроі. У характэрысты пэўных пейзажаў, прадстаўленых на Першай і Другой Усебеларускіх выставах (у 1925 і 1927 гг.), у палеміцы тых гадоў не раз ужываўся тэрмін "настраёвыя". Аўтараў папікалі за тое, што, нягледзячы на "правільныя" сацыяльныя сімпатыі, у работах замест пратэсту – амаль любаванне мінулым.

Шмат было створана пейзажаў, асабліва прадстаўнікамі старэйшага і сярэдняга пакаленняў мастакоў, у якіх выяўляецца настальгія па старому Мінску, які сыходзіў і рабіўся гісто-

рыяй у іх на вачах. Сум па мінуламу, жаданне апаэтызаваць патрыярхальны ўклад жыцця адчуваецца ў работах М.Сляпяна "Стары Мінск" (1923, у пастаяннай экспазіцыі Нацыянальнага мастацкага музея), "Завулак старога Мінска"; Б.Малкіна – "Стары Мінск"; адной з нямногіх ацалелых ранніх работ А.Марыкса, які працаваў у тэатральна-дэкаратыўным жывапісе, – "Старыя гандлёвыя рады".

Стары Мінск – у пейзажах М.Дучыца, які ўвогуле зрабіў значны ўнёсак у развіццё гарадскога пейзажа 1920-ых – 1930-ых гадоў ("Ускраіна Мінска", 1922; "У старым Мінску", 1922, апошняя зберагалася). Жывапісныя эцюды, алоўкавыя і вугальныя замалёўкі горада з натуры, – нібы своеасаблівае падарожжа па старому Мінску. На іх – вузкія вулачкі, пахілыя драўляныя хаткі і хляўкі, несамавітыя дворыкі. Аблічча старога Мінска ўвасоблена пазнавальна і дакладна. Мастак сам перадаў многія з гэтых работ Мінскаму гісторыка-краязнаўчаму музею. 1920-ыя гады былі найважнейшым перыядам у творчасці М.Дучыца, ён удзельнічаў ва ўсіх рэспубліканскіх

Мсціслаў Дабужынскі. Старая Вільня. 1910.

выставах, экспануючы эцюды, акварэлі, замалёўкі Мінска ("Чырвонае Урочышча". Акварэль, 1927; "Мінск". Акварэль, 1927; "Суражскі рынак". Акварэль, 1929; "Маскоўская вуліца". Акварэль.) "Гэтым работам уласцівая вострая назіральнасць, але разам з тым яны абмежаваны ў асноўным інтымнымі, часам нязначнымі матывамі і па форме нярэдка вызначаюцца надуманасцю і схематычнасцю"[12], – такую ацэнку пейзажам даў мастацтвазнавец Р.Карчэўскі.

Стары Віцебск і ў савецкі час прыцягваў вабіць мастакоў – такіх, як В.Волкаў ("Від Віцебска", 1920-ыя гады); У.Хрусталёў (пейзажы з элементамі жанру "Від Віцебска"); акварэліст Л.Лейтман ("Віцебск", другая палова 1920-ых гадоў), пра якога маскоўскія крытыкі 1930-ых гадоў пісалі: "Тонкай непасрэднай назіральнасцю вылучаецца пейзажы пейзаж ласкавых акварэліст Лейтман. Мастак выяўляе стары Віцебск, яго вуліцы і завулкі, але ён умее падглядзець і вобразна перадаць і сённяшні дзень. Лейтман – лірык, і можа быць, праз гэта асаблівай цеплынёй вылучаецца эмацыйнае ўздзеянне ягоных работ"[13]. Тут можна зноў згадаць Саламона Юдовіна – вучня Ю.Пэна, які пачынаў свой творчы шлях у Віцебску. Да часу першых Усебеларускіх выстаў Юдовін з'ехаў ужо ў Петраград, але выстаўляў на радзіме свае работы. У прысвечаных старому Віцебску гравюрах 1918 – 1923 гг. адчуваецца адначасова ўплыў і Пэна, і Дабужынскага "віцебскага" перыяду творчасці абодвух мастакоў, гісторыка-этнаграфічная лінія яднаецца з уплывамі мадэрну і экспрэсіянізму. Юдовін то любуецца старажытнымі сінагогамі, цэрквамі, касцёламі, якія ў той час пачалі перарабляць на крамы і сховішчы, то паказвае бедныя,

Мсціслаў Дабужынскі. Віцебск. 1919.

Л.Туржанскі. Зіма. 1910-ыя гг.

убогія "яўрэйскія" кварталы Віцебска з іх амаль што вясковымі вулачкамі. Гэтыя гравюры былі аб'яднаны мастаком у вялікі цыкл "Былое" (куды ўвайшлі не толькі пейзажы, але і партрэты і жанр) і сталі асновай для альбома "Віцебск у гравюрах С.Б.Юдовіна", які выйшаў у 1926 годзе.

Увогуле, большасць пейзажаў 1920-ых гадоў мае эцюдны характар, у іх пераважаюць камерныя матывы, пэўны пасеізм, любаванне мінулым. Цікава, што настроі суму, нават настальгіі, – з-за чаго аўтары такіх твораў нямала цярпелі ад тагачасных крытыкаў, – былі моцныя і ў тых мастакоў, якія ў іншых творах таго самага перыяду шчыра віталі, здаецца, будаўніцтва новага жыцця, урбанізацыю, прагрэс. Чаму так? Відавочна, тлумачэнне трэба шукаць у складанасці гістарычнага моманту, калі ў душах захапленне новым перапляталося з трывогай і сумам (магчыма, неўсвядомленымі) ад знікнення эстэтычна змястоўнага старога. Янка Купала ў вершы "Сыходзіш, вёска, з яснай явы", напісаным у 1929 годзе, усклікаў:

Над вежамі тваіх бажніцаў
Фабрычны комін возьме ўладу.
А звон збянтэжаных званіцаў
Гудка жывучая крыніца
Заглушыць гулкім гудам-ладам.

Пачыналася іншая эпоха, калі выбар сюжэтаў і мастацкіх сродкаў дыктаваўся ўжо не схільнасцямі або эстэтычнымі перакананнямі творцы, а ідэалогіяй, палітыкай, страхам.

Жанр гарадскога пейзажа складваўся няпроста і набыткаў, якімі можна ганарыцца, з сённяшняга гледзішча бадай што не займеў. А гэта сведчыць, што нават такі "несацыялагізаваны" жанр выяўленчага мастацтва нельга адарваць ад сацыякультурных стасункаў. Мастацтва, канешне, было і павінна заставацца мастацтвам. І тады поруч з urbi et arti слушна гаварыць arti et urbi.

[1]Дробов Л.Н. Живопись XIX – начала XX в. Мн., 1974.С.251.
[2]Энцыклапедыя гісторыі Беларусі. Мн., 1996. Т. 3, С. 83.
[3]Максім Багдановіч. Мн., 1996.
[4]Дробов Л.Н. Живопись Белоруссии XIX – начала XX в. Мн., 1974. С. 222.
[5]Пейзаж в русской живописи / Альбом. М., 1972. С. 19.
[6]Пейзаж в русской живописи / Альбом. М., 1972.С.19.
[7]Язэп Драздовіч / Альбом. Мн., 2002.
[8]Дробов Л.Н. Живопись Белоруссии XIX – начала XX в. Мн., 1974. С. 251 – 252.
[9]http: //w3.vitebsk.by/pen/hist09.html
[10]Там сама.
[11]Бойка У. Анатоль Тычына. Мн., 1978.
[12]Карчэўскі Р.С. Мікалай Васільевіч Дучыц. Мн., 1961. С.8.
[13]Творчество. 1935. № 11; Н.Николаев. Искусство Белоруссии / Артыкул пра выставу беларускага мастацтва ў Маскве ў жніўні 1935 г.

МАЛЯВАНЫЯ ДЫВАНЫ НА ФОНЕ ЧАСУ

Рыгор Шаура

Народнае мастацтва, у прыватнасці жывапісныя яго праявы, уяўляюць сабой не што іншае, як выяўленчую форму абагульненай чалавечай думкі з пэўнай іерархіяй законаў светабудовы.

Арнаментальныя і арнаментальна-сюжэтныя жывапісныя распрацоўкі заўсёды былі заснаваныя на глыбокім сінкрэтызме практычнага, эстэтычнага і ідэалагічна-зместавага пачаткаў. Менавіта праз гэтыя катэгорыі ажыццяўлялася спрадвечная сувязь рэальна існуючай, асэнсаванай чалавечай матэрыі з макракосмам.

Алена Кіш. Маляваны дыван. Слуцкі раён.

Адна з самых яркіх, адметных з'яў у народным дэкаратыўным жывапісе Беларусі – творчасць Алены Кіш, яе маляваныя дываны. У іх натуральна спалучаюцца вобразнае пераасэнсаванне матэрыяльнага свету і падсвядомыя памкненні, фантазіі, сны. У іх сінтэзуюцца розныя кампаненты народнай мастацкай культуры, ёсць глыбокае пранікненне ў сутнасць той ці іншай падзеі ці з'явы, своеасаблівае вобразнае абагульненне герояў кампазіцыі, абвостраная сімволіка-алегарычная матывацыя. Высокая ступень дэкаратывізму не парушае каларыстычнай цэласнасці твора. У работах Алены Кіш спалучаюцца арнаментальны дэкаратывізм і сюжэтна-тэматычная рэпрэзентатыўнасць. Чалавек, прырода, жывёльны свет паказаны ў гарманічным узаемадзеянні, у атмасферы той ідыліі, дзе ўсё прыгожа, размерана, дзе пануюць дабрыня, цудоўны настрой, суладдзе свету жывога і неадухоўленага.

Першае, што ўражвае ў творчасці мастачкі са Случчыны, гэта высокая ступень стылізацыі ўсіх прадметаў і дэталяў. У выніку кампазіцыя ператвараецца ў закадзіраваную праграму ідэйна-зместавых сімвалаў. Міжволі ўзнікае пытанне: дзе першавыток падобнага сімволіка-ўмоўнага вобразнага маўлення? Што магло быць кампазіцыйна-пластычным узорам для стварэння маляваных дываноў? Можа існуе нейкая форма традыцый і ў гэтым жанры народнай творчасці?

Варта нагадаць, што ў народным жывапісе не склалася той сістэмы перадачы вопыту, захавання і трансляцыі традыцый творчага працэсу, якая ёсць у народным дэкаратыўна-прыкладным мастацтве. Мы не можам прыгадаць і вытокі хоць якой-небудзь школы, якая б паўплывала на фарміраванне таленту той жа Алены Кіш, выхавала культуру і эстэтычны густ. Але ж яе дываны, несумненна, вылучаюцца высокімі эстэтычнымі якасцямі, у іх ёсць глыбокія вобразна-пластычныя і зместавыя абагульненні.

Талент, прыродны дар Алены Кіш развіваліся, выкрышталізоўваліся ў рэчышчы таго культурнага працэсу, які працякаў на мяжы трыццатых –пяцідзесятых гадоў XX стагоддзя. На той час вёска яшчэ была цесна звязана з натуральным вядзеннем гаспадаркі. У сялянскіх хатах стаялі кросны, на якіх ткаліся посцілкі, ручнікі, настольнічкі. Шырокае распаўсюджанне набыла вышыўка. Вышыванымі сурвэткамі, ручнікамі, макаткамі і нават аформленымі ў рамкі кампазіцыямі аздаблялі сцены пакояў, сталы, камоды, ложкі. Рамкі з фотаздымкамі, абразы, як правіла, упрыгожваліся тканымі ці вышыванымі ручнікамі. Інтэр'ер вясковай хаты ўяўляў сабою больш-менш традыцыйны ўзор эстэтычнай культуры, дзе выяўлялася майстэрства гаспадароў. І ўсё гэта, несумненна, паўплывала на фарміраванне мастацкага густу і эстэтычнай культуры Алены Кіш. Але крыніцай яе творчага натхнення былі не толькі традыцыйная вясковая мастацкая культура, але і гарадскі выяўленчы фальклор, паліграфічная прадукцыя і іншыя праявы маргінальнай культуры. Маляўнічыя шыльды магазінаў, харчэўняў, майстэрняў і іншых устаноў у даваенных гарадах часцей былі выкананы дылетантамі, паўпрафесіяналамі і ўражвалі стракатасцю і кідкімі, запамінальнымі вобразамі. На шматлюдных, шумных рынках можна было набыць рознакаляровыя насценныя дываны, выкананыя на тканіне або на прааліфленай паперы. На іх звычайна былі намаляваныя лебедзі, казачныя масточкі над блакітнымі сажалкамі ці закаханыя пары. Аздаблялі гэтыя кампазіцыі гірлянды кветак і экзатычных раслін. У гарадскіх кватэрах на сценах пярэдніх пакояў віселі паліграфічныя малюнкі, з якіх пазіралі ўсурыйскія тыгры і афрыканскія львы. Такую паліграфічную прадукцыю можна было набыць у крамах або ў гандляроў розным драбноццем.

Культурнае жыццё на той час працякала ў рэчышчы тых правілаў, законаў, якія дыктаваліся ўмовамі эканамічнага, сацыяльнага і духоўнага развіцця грамадства. Эпоха, час вызначалі і агульную культурную палітыку, напрамкі мастацтва, моду і творчасць асобных носьбітаў у розных відах і жанрах мастацкай дзейнасці. Творчасць Алены Кіш зрабілася вынікам свайго часу, у ёй адбіліся асаблівасці развіцця як традыцыйнага народнага, так і маргінальнага мастацтва, якое развівалася па-за межамі традыцый і прафесійнасці. Яе мастацтва не было ў Беларусі нейкай адзінкавай ці унікальнай з'явай. Тэндэнцыя аздабляць інтэр'еры як вясковага, так і гарадскога жылля маляванымі дыванамі ў 1930-ыя – 1950-ыя гады набыла шырокае распаўсюджанне, складаліся ўмовы вырабу маляваных дываноў. Іх рабілі і ў вёсцы, і ў горадзе. Аднак гэтая мастацкая прадукцыя была часцей безыменнай. Калі маляваны дыван куплялі на рынку, не цікавіліся, хто яго аўтар, адкуль ён прывезены на продаж. Аўтар быў вядомы толькі тады, калі дыван рабіўся на заказ ці калі майстар сам вандраваў па вёсках, як тая ж Алена Кіш. Дзякуючы намаганням аматараў народнага мастацтва, этнографаў і мастацтвазнаўцаў пэўная частка безыменных і зрэдку падпісаных узораў гэтага віду народнай творчасці ўсё ж сабраная і захоўваецца ў музейных і прыватных калекцыях.

Алена Кіш. Маляваны дыван. Слуцкі раён.

Мы разгледзелі толькі некаторыя перадумовы фарміравання творчага таленту Алены Кіш, спыніліся на аналізе кампазіцыйнай структуры, вобразнага і каларыстычнага вырашэння, стылізацыі і дэкаратыўна-пластычнай арганізацыі маляваных дываноў.

У дыванах Алены Кіш, як ужо адзначалася, спалучаюцца арнаментальна-дэкаратыўная і сюжэтна-тэматычная кампазіцыйныя пабудовы. Па перыметру маляванага дывана, на цёмным (чорным або сінім) фоне мастачка маляўніча "сплятае" гірлянды стылізаваных кветак, лісця і сцяблінак, а ў цэнтры разгортвае кампазіцыю з любімымі героямі – ільвамі, тыграмі, аленямі, птушкамі ў суквецці казачнага раслiннага свету. Назвы яе палотнаў маюць блізкае па сэнсу, падобнае зместавае вытлумачэнне, напрыклад, "Рай", "Ліст да каханага", "Дзева на водах", "У райскім садзе" і гд. Палотны "Рай", "У райскім садзе", "Ліст да каханага" маюць шматлікія варыянты і кампазіцыйныя інтэрпрэтацыі. Гэта тлумачыцца, напэўна, тым, што, вандруючы па вёсках, Алена Кіш ніколі не рабіла дакладных копій сваіх работ. Але назвы захоўваліся.

У маляваным дыване "Рай" мастачка віртуозна мадэлюе на пярэднім плане вобразы льва і тыгра, якія быццам адкрываюць казачную прыроду, чароўны раслінны і жывёльны свет. У густых зарасніках можна ўгледзець аленя, на дрэвах уладкаваліся птушкі, падобныя да горных ястрабаў, іскрыцца блакітнае возера. Аўтар не карыстаецца законамі лінейнай і прасторавай перспектывы і правіламі прапарцыйных суадносін прадметаў, а вырашае кампазіцыю ў плоскаснай манеры. Кожны вобраз, кожная дэталь тут маюць самастойнае сэнсавае значэнне і выконваюць ролю канкрэтных сімвалаў, атаясняюцца з паняццямі дабрыні, сілы, прыгажосці, вернасці і г.д. Асаблівую абаяльнасць і прыгажосць набылі па-майстэрску стылізаваныя прадстаўнікі жывёльнага свету. Яны выглядаюць не толькі добрымі, лагоднымі, але і ачалавечанымі, з пэўнымі пачуццямі і інтэлектам. Леў і тыгр успрымаюцца як сімвалы сілы, магутнасці і надзейнасці, а птушкі – як ахоўнікі зямнога багацця і прыгажосці – усяго, што расце і квітнее пад цёплымі промнямі сонца. У разуменні мастачкі "рай" асацыюецца з тым прыродным хараством, якое яна і імкнулася адлюстраваць у сваіх творах, з гармоніяй і суладдзем жывой і неадухоўленай матэрыі. Вобразы львоў і іншых экзатычных жывёл, якія сустракаюцца не толькі ў народным жывапісе, але і ў ткацтве, вышыўцы, аб'ёмнай пластыцы, – з'ява невыпадковая. Некаторыя звязваюць яе з раннехрысціянскімі вобразамі, з тымі кантактамі, якія мелі ў XVII – XVIII стагоддзях народы Рэчы Паспалітай з культурай народаў Усходу. Ёсць тут і ўплыў гарадской культуры.

З даўніх часоў нашыя продкі, як і пазней народныя майстры, пераапрацоўвалі вобразы драпежнікаў у сімвалы зусім іншага кшталту – у фальклорных герояў, якія ўвасаблялі сілу, мужнасць, дабрыню, высакароднасць.

У іншых работах Алены Кіш на тэму "Рай" або "У райскім садзе" змяняецца толькі структура кампазіцыйнага вырашэння, асноўныя ж кампаненты застаюцца ранейшымі. Мастачка па-новаму малюе пейзаж, уводзіць фігуры людзей, дадае элементы архітэктурных збудаванняў. Дэкаратыўныя якасці, сімволіка-алегарычнае вырашэнне дываноў, іх прадметная раўнавага і каларыстычная рацыянальнасць настолькі бездакорныя, што адразу можна вызначыць непаўторны прыродны талент аўтара. Алена Кіш стварала свае дываны ў, бадай, ці не самы цяжкі для нашай дзяржавы час – у 1930–1940-ыя гады. Няпростыя даваенныя і пасляваенныя гады, адраджэнне разбуранай і спустошанай Беларусі леглі на плечы нашых дзядоў і бацькоў, на плечы такіх жанчын, як Алена Кіш. Людзі аднаўлялі гаспадарку, будавалі жыллё,

Ф.Сухавіла. Макатка. Глыбоцкі раён, в. Бабруйшчына.

здабывалі хлеб надзённы. І, нягледзячы на матэрыяльныя цяжкасці, плённае развіццё набывалі ткацтва, вышыўка, роспіс, саломапляценне, узбагачаўся новымі ўзорамі песенны, музычны і танцавальны фальклор. Людзі, якія так шмат перажылі за час вайны, з асаблівым натхненнем імкнуліся выявіць свае таленты ў песні, танцы, дэкаратыўным і выяўленчым мастацтве.

Дываны Алены Кіш карысталіся вялікім попытам. Мастачка працавала ў хаце заказчыка, разгортвала сваю небагатую паходную майстэрню і малявала хутка, упэўнена, бездакорна. Тыя, хто заходзіў паглядзець, па-рознаму ўспрымалі творчасць Алены Кіш. Большасць выказвала захапленне, людзей вабіла прыгажосць казачных пейзажаў з грознымі і разам з тым добрымі звярамі, птушкамі; іншыя разглядвалі твор з ледзьве прыкметнай усмешкай (маўляў, усё не так, як у сапраўднасці). Але ніколі творы самабытнай мастачкі не пакідалі абыякавымі.

Да нашага часу захавалася не так ужо шмат насценных маляваных дываноў Алены Кіш. Частка іх знаходзіцца ў фондах Заслаўскага гістарычнага музея, некаторыя – у прыватных калекцыях беларускіх мастакоў. З упэўненасцю можна сказаць, што ўсе яны – унікальная з'ява народнай мастацкай культуры.

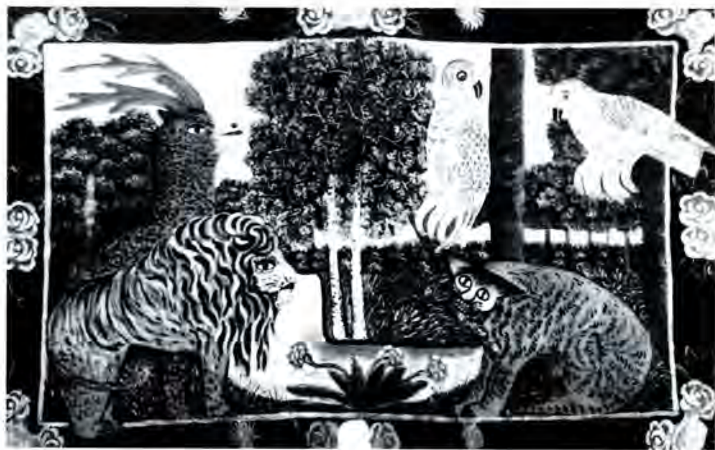
У 1940–1950-ыя гады выраб маляваных дываноў набыў шырокае распаўсюджанне на Віцебшчыне. І невыпадкова, што менавіта ў гэтым рэгіёне вядомы мастак, гісторык і этнограф Язэп Драздовіч знайшоў урадлівую глебу для далейшага развіцця гэтага напрамку мастацтва. Цэлыя брыгады жывапісцаў-размалёўшчыкаў плённа працавалі ў Докшыцкім, Глыбоцкім, Браслаўскім, Шаркоўшчынскім, Міёрскім, Аршанскім, Мядзельскім раёнах. Старэйшыя майстры роспісу па тканіне, такія, як Ф.Сухавіла з Глыбоцкага, Л.Каляга, А.Багаткевіч, Ю.Русаковіч, Л.Ючковіч з Докшыцкага, Г.Курыловіч з Шаркоўшчынскага раёнаў, не толькі актыўна развівалі гэты народны мастацкі промысел, але да таго ж паспелі выхаваць шматлікую плеяду паслядоўнікаў. Да нашага часу захавалася шмат маляваных дываноў Ганны Курыловіч. Яны ўражваюць шматколернымі кветкавымі фантазіямі, выдатным кампазіцыйным размяшчэннем на плоскасці палатна гірляндаў квітнеючых вянкоў. У апошнія гады мастачка не выкарыстоўвала сюжэтна-відавых элементаў, а будавала цэнтр і перыметр дываноў з кветак, надаючы ім агульную форму ў выглядзе паўмесяца або круга. Цэнтр набываў дамінуючае значэнне не толькі за кошт знешняй формы вянкоў, але і дзякуючы больш інтэнсіўнаму, яркаму каларыстычнаму вырашэнню.

Роспісам Ганна Мікалаеўна Курыловіч пачала займацца з чатырнаццаці гадоў. Бачыла, як прыгожа рабілі гэтую справу яе старэйшыя аднавяскоўцы, і самой захацелася намаляваць нешта падобнае. У 1930-ыя гады яна грунтавала льняное палатно ў чорны фон і малявала дываны з сюжэтнымі кампазіцыямі, на якіх былі добра знаёмыя нам персанажы (стэрэатып маляваных дываноў рыначных узораў) – лебедзі сярод лілеяў, паненкі пад парасонамі і галубы на фоне блакітнага неба. На невялікіх макатках, сярод букетаў і вянкоў, мастачка віртуозна выводзіла пэндзлем постаці львоў, кошак, аленяў, лісіц. Кветкі – ружы, півоні, васількі, рамонкі – Г.Курыловіч стылізавала сама, а вобразы звяроў, птушак, фігуры людзей запазычвала з часопісаў, кніжных малюнкаў, плакатаў.

Маляваныя дываны Г.Курыловіч знаходзілі "прапіску" на сценах пакояў у хатах суседзяў, родзічаў, знаёмых. Сёння некаторыя яе работы захоўваюцца ў фондах Віцебскага цэнтра народнай творчасці.

У канцы 1970-ых–1980-ых гадах у выставачных экспазіцыях рэспубліканскіх і абласных выставак народнай творчасці гледачы мелі магчымасць пазнаёміцца з маляванымі дыванамі майстра-размалёўшчыка Фёдара Сухавілы. І хоць на той час роспіс дываноў страціў умовы для натуральнага развіцця, дзякуючы намаганням метадыстаў і навукоўцаў гэты від народнай творчасці пачаў набываць папулярнасць.

Фёдар Іванавіч Сухавіла нарадзіўся ў 1917 годзе ў вёсцы Крывічы Глыбоцкага раёна. У школьныя гады шмат маляваў. Яму нават пашчасціла назіраць, як працаваў выдатны беларускі мастак Язэп Драздовіч. Гэта была добрая школа для яго далейшай самастойнай творчай працы. За



Невядомы мастак. Маляваны дыван.

перыяд сваёй мастацкай дзейнасці (а яна часам перарывалася на гады і нават дзесяцігоддзі) Ф.Сухавіла стварыў больш як 100 размаляваных дываноў і макатак, шмат маляваных куфраў, пісанак, а таксама такарныя, бандарныя і сталярныя вырабы.

Свае маляваныя дываны Ф.Сухавіла будуе паводле звыклага кампазіцыйнага стэрэатыпу: у цэнтры палатна камбінаваны букет кветак у дэкаратыўнай вазе, па перыметру – арнаментальная акаймоўка са стылізаванымі элементамі расліннага характару (такімі ж, як і ў цэнтры, кветкамі, лісцямі, хвалістымі лініямі). У сваіх творах аўтар выкарыстоўвае чорны фон і дабіваецца асаблівай гучнасці колеру за кошт кантрасту светлага і цёмнага.

У Міёрскім раёне вялікай папулярнасцю ў 1930–1940-ыя гады карысталіся маляваныя дываны М.Гарноўскай, В.Радзішкевіч, І.Скрабінай. Марыя Міхайлаўна Гарноўская пераняла майстэрства роспісу па тканіне ад свайго бацькі, які займаўся гэтым рамяством у канцы XIX–на пачатку XX стагоддзя. Ён працаваў і ў галіне жывапісу. Да нашага часу ў касцёле вёскі Іказнь Браслаўскага раёна захаваўся напісаны ім абраз.

Адметнай асаблівасцю творчай манеры В.Радзішкевіч і І.Скрабінай было тое, што яны размалёўвалі дываны, выкарыстоўваючы трафарэт на белым фоне аксамітнай або фланелевай тканіны. Фарбу накладвалі невялікімі гумавымі палоскамі без грунту. Арнамент або постаці жывёл і птушак дамалёўвалі потым самаробнымі пэндзлямі.

Менавіта ў маляваных дыванах з усёй сілай выўляліся таленты народных жывапісцаў, вынаходнікаў, казачнікаў, выкрышталізоўваліся сапраўдныя ўзоры народнай эстэтыкі, выразна асэнсоўваліся пастаянныя ўзаемасувязі духоўнага і матэрыяльнага, рэальнага і ўмоўнага, заканамернага і сімвалічнага.

Ці адзначалі беларусы і іншыя народы Новы год (Новае лета) вясною і ў якія дні? А восенню ці летам? Ці карысталіся нашы далёкія продкі задыякальным календаром? Якое месца займае культурная спадчына Беларусі ў развіцці каляндарных ведаў? Гэтыя і іншыя пытанні даследуе знаўца беларускага народнага календара, аўтар яго першай навуковай сістэматызацыі-рэканструкцыі фалькларыст Алесь Лозка.

БЕЛАРУСКІ ЗАДЫЯКАЛЬНЫ КАЛЯНДАР

Алесь Лозка

У манаграфіі "Беларускі каляндар у славянскім і еўрапейскім свеце" (2002) і шэрагу іншых прац[1] мною абгрунтаваны многія праявы фенамена беларускага народнага календара (БНК), яго багацце, кансерватыўнасць, шматграннасць, глыбіня памяці і тое, што не толькі вылучае, але і зблізкае яго з досведам гістарычнага фарміравання аптымальных храналагічных і астранамічных ведаў у народаў Еўропы і свету. Коратка абазначым іх, а далей выявім новыя, як уяўляецца, фенаменальныя ўласцівасці БНК.

1. Каляндарна-абрадавая спадчына беларусаў адна з багацейшых і найбольш кансерватыўных не толькі сярод славянскіх і еўрапейскіх, але і іншых культур народаў свету і можа служыць карыснай крыніцай разумення і рэканструкцыі традыцыйных календароў і іх фрагментаў розных краін.

2. Беларускі фальклорна-этнаграфічны матэрыял утрымлівае розныя рэлікты язычніцтва і наступнай гісторыі фарміравання календара (купальскае Навалецце, верасноўскае Наваголдзе, многія язычніцкія святы, замена капішчаў на хрысціянскія святыні і інш.).

3. Валачобна-паэтычны каляндар – фенаменальная з'ява ў свеце, у якой адлюстраваліся перыяд замены/сінтэзу язычніцкай і хрысціянскай культур, афіцыйныя (пасхальны, сакавіцкі, дабравешчанскі, раждзественскі) і неафіцыйныя (велікодны, зборны, саракоўны, юраўскі, барысаўскі і інш.) каляндарныя стылі, што сведчыць пра актыўны ўдзел беларусаў у пошуку і фарміраванні аптымальных сродкаў летазлічэння на зямлі.

4. Прагрэсіўнае развіццё беларускага гаспадарства ў Сярэднявеччы, дзейнасць Францыска Скарыны (стварэнне аднаго з першых друкаваных календароў у 1522 – 1523 гг.) станоўча паўплывалі на пашырэнне перадавых ідэй сярод усходніх славян, станаўленне афіцыйнай каляндарнай сістэмы ў Еўропе (Вялікае Княства Літоўскае ў ліку першых пяці еўрапейскіх краін прыняло грыгарыянскую рэформу). Выхадцы з Беларусі спрычыніліся да ўсталявання каляндарнай і адукацыйнай сістэм Расіі (Сімяон Полацкі, Ілля Капіевіч і інш.)

У беларусаў гістарычна і натуральна склаўся земляробчы каляндар, прыстасаваны да прыродна-экалагічных умоў, сезонных заняткаў селяніна. Той жа каляндар, які быў звязаны з жывёльным светам і летазлічэннем, даследаваны значна менш.

У гісторыі сусветнай храналогіі вядомы задыякальны каляндар, назва якога паходзіць ад грэчаскіх слоў zodiakos kyklos, што азначае "жывёльны, ці звярыны, круг". Ён распаўсюджаны ў краінах Усходняй і Паўднёвай Азіі; выкарыстоўвае рух Юпітэра і Сатурна, якія робяць свой кругазварот вакол Сонца прыблізна за 12 і 30 гадоў адпаведна. Ці мае дачыненні да летазлічэння па сузор'ях задыяка беларускі народны каляндар?

Ужо прыблізна 22 стагоддзі таму людзі сталі лічыць, што ў кожным сузор'і Сонца праходзіць па экліптыцы аднолькавы шлях, амаль роўны 30 градусам. Такім чынам вылучана 12 сузор'яў, якія ў розных народаў маюць свае назвы. Напрыклад, у Старажытнай Грэцыі: у сакавіку – красавіку свяціла знаходзіцца ў знаку Авен, у красавіку – траўні – у знаку Цялец, у траўні – чэрвені – у знаку Блізняты і г. д.[2]

На беларускіх землях пра такія астранамічныя веды зналі. Варта згадаць каляндарны цыкл гравюр Аляксандра Тарасевіча ў кнізе "Разарыум...", досвед геліяцэнтрызму Францыска Скарыны, рукапісныя кнігі, пачынаючы з X ст.[3] Гісторык Сяргей Віцязь лічыць, што знойдзены ў Беларусі карэц-брацiна XVI ст. з жывёльнымі кампазіцыямі "ідэнтыфікуецца як мясцовы вобраз знакаў задыяка, ці 12 месяцаў гадавога кола"[4]. Даследчыкі заўважаюць, што для простага беларуса былі вядомы ўсе планеты і розныя сузор'і: Валасы Веранікі (Валасажар), Плеяда (Сітка, Рэшата), Цялец (Вол), Вега (Ліра), Лебедзь (Крыж), Стралец (Стрыбог ці Пярун), Арыён (Касар, Матавіла, Кос, Тры каралі), Малая Мядзведзіца (Воз)[5].

Агульнавядома, што асноўнае свята жывёл (не толькі ў беларусаў) – Юр'я, якое адзначаецца 23 красавіка / 6 траўня. Але ж вядома і тое, што яшчэ 22 стагоддзі таму кропкай адліку становішча Сонца на экліптыцы было ўзята вясенняе раўнадзенства, гэта значыць момант перасячэння свяцілам нябеснага экватара 20 ці 21 сакавіка якраз у сузор'і Авен[6]. Відавочна, перамяшчэнне на адзін месяц у сузор'е Рыбы святкавання задыякальнага "Новага года" адбылося з-за таго, што кропка адліку бесперапынна перамяшчаецца прыблізна на адзін градус за 70 гадоў. Але за зыходнае становішча нават пры складанні гараскопаў астролагамі прымаецца старажытная дата праходжання Сонцам сузор'я Авена.

Прыходзіць на памяць беларуская прымаўка "Ёсць на свеце два Юр'і і абодва дурні: адзін халодны, а другі галодны". І далей – "халодны" (26 лістапада) выпускаў на свабоду ваўкоў, а "галодны" (23 красавіка) замыкаў іх. Вось і падзел года на паўгоддзі, хоць і няроўны (7 месяцаў + 5 месяцаў). У лепшым выпадку ён павінен быць на месяц раней, гэта зна-

чыць, 26 кастрычніка. Глядзім у БНК: "8/26. Зміцер (Змітрок, Дзмітры) – "хітры" дзень, канец надзеі выйсці замуж...". "Да Змітра пасуць, а па Змітру пільнуюць"... Змітраў дзень параўноўваюць у прыродных прыкметах з Вялікаднем... Католікі Венгрыі адзначалі дзень святога Дзёмёцёра (26 кастрычніка) як свята пастухоў... Асабліва папулярнае свята пастухоў, што праводзілася на Мітра, у авечкаводаў горных раёнаў Маравіі і Славакіі. Важнае месца ў календары сербаў, чарнагорцаў, македонцаў і мусульман паўднёваславянскага паходжання займаў Змітраў дзень (Митров дан), які падзяляў год на дзве палавіны... У паўднёва-ўсходняй Балгарыі... Дзмітраў дзень па значэнню роўны з Юр'евым і аддзяляў зімовую палову ад летняй..."[7]. Вывад адназначны. Дзень 26 кастрычніка (ці 25 па задыякальнаму календару) быў "воўчым днём", а 26-ым лістапада яго зрабіла праваслаўная плынь, бо ў гэты дзень па царкоўнаму календару – Асвячэнне храма Вялікапакутніка Георгія ў Кіеве (1051 – 1054 гг.).

Далей паспрабуем гіпатэтычна рэканструяваць у задыякальным календары агульны сімвал і сімвал з "жывёльнага кола", прызнаючы ў гэтай складанай справе ўмоўнасць, якая тлумачыцца даўнасцю гадоў і

шматлікімі трансфармацыямі, што адбываліся ў іх (гл. табліцу). Зробленае будзем лічыць адным з магчымых варыянтаў каляндарнай сістэмы на аснове традыцыйнай спадчыны беларусаў.

Як вядома, у кожным задыякальным сузор'і Сонца праходзіць не аднолькавую адлегласць, якая не абсалютна роўная 30 градусам. Вось звесткі наконт некаторых сузор'яў: Авен-Вялікдзень – 30 дзён, 22 гадзіны, 12 хвілін, 8 секунд – 21 сакавіка – 19 красавіка; Цялец-Ярыла – 31 дзень, 9 гадзін, 40 хвілін, 8 секунд – 20 красавіка – 20 траўня; Стралец-Вечарніцы – 29 дзён, 8 гадзін, 21 хвіліна, 2 секунды – 22 лістапада – 21 снежня[8]. Перыяды ў днях пададзены ў апошняй калонцы табліцы. Далей вылічым колькасць дзён ад аднаго "задыякальнага" свята да другога. Калі іх прыблізна 29 – 31, то ёсць верагоднасць прысутнасці слядоў меркаванага летазлічэння. Пры гэтым улічым некаторыя асаблівасці. Спадзявацца на вялікую дакладнасць не выпадае: у народным календары назіралася значныя трансфармацыі ў сувязі з яго гістарычным развіццём (колькі зменаў, напрыклад, адбылося падчас юліянскай рэформы, "рухомага" царкоўнага календара і г.д.). Урэшце, у нашых далёкіх продкаў магла быць свая сістэма задыякальнага лічэння, якая рознілася ад астранамічнай нават на некалькі дзён. З усяго сказанага вынікае, што лічэнне неабходна пачынаць з дня вясенняга раўнадзенства, свята Каровы, якое, прыблізна ў апошняе тысячагоддзе, трансфармавалася ў Юр'я (23 красавіка). Падлічым жа па слупку "сучаснага перыяду", бо хранонімі цяпер звязаны з ім. Першыя два вынікі ідэальныя, поўныя супадзенні (ад Вялікадня да Ярылы і затым да траўня). Дзень Каня павінен быць 22 чэрвеня, а насамрэч ён 23-га. Вынік здавальнае. Асноўнае свята Перуна павінна было б быць 23 ліпеня, а не 20-га, як хрысціянскага Іллі. Праверана пяць месяцаў (амаль палова), і вынікі здавальняюць. Калі працягваць абраны шлях, то наступнае жывёльнае свята неабходна шукаць 24 жніўня. Восеньскі каляндар пакідае больш пытанняў, чым дае адказаў. Ён менш насычаны абраднасцю, значыць, захоўвае і менш старажытных слядоў. Ды вялікі ўплыў на восеньскі перыяд аказала ранняе (у 1493 г.) прыняцце царкоўнага Навалецця – пачатак індыкту.

Такім чынам, з 12 пунктаў пад пытаннем 3 – 4. Значыць, 67 – 75 працэнтаў адказаў станоўчыя. І гэта дае права зрабіць наступныя высновы. У кожным месяцы беларускага народнага календара захаваліся традыцыйныя святы, якія выяўляюць розныя жывёльныя культы з глыбокай гістарычнай памяццю. Многія з іх удала групуюцца ў межах задыякальнага месяца, акрэсліваюцца адпаведным перыядам у 29 – 31 дзень і пачынаюцца адпаведнай датай грыгарыянскага календара (22, 24). Маюць свой адметны задыякальны кардынальны крыж. Разгледжаныя традыцыі і звычаі беларусаў, звязаныя з жывёлагадоўляй, выяўляюць многія паралелі з фальклорам іншых народаў, якія карысталіся ці карыстаюцца старажытнымі мерамі летазлічэння па знаках задыяка. Акрамя таго, гэтая беларуская спадчына дае магчымасць для гіпатэтычнай рэканструкцыі свайго "кола жывёл". У беларускім народным календары захаваліся толькі асобныя рэшткі, але ўсё-такі яўныя сляды задыякальнай сістэмы, якая таксама паўплывала на развіццё сучаснага годазлічэння, грыгарыянскага. Выкарыстанне ў далейшых даследаваннях задыякальнага фактару, яго канцэптуальнай мадэлі, парадыгмы дазволіць выявіць многія архетыпы календара.

"Выдатны даследчык старадаўніх гравюр доктар мастацтвазнаўства Віктар Шматаў у сваёй кнізе "Беларуская кніжная гравюра XVI – XVIII стст." (Мн., 1984) глыбока аналізуе каляндарныя малюнкі беларускага графіка канца XVII – пачатку XVIII ст. Аляксандра Тарасевіча з "Разарыума...". Невядома толькі, з якой прычыны ён змяніў сваe арыенціры, асвячаючы згаданыя матэрыялы ў "Гісторыі беларускага мастацтва" (Т.2. Мн., 1988. С.169 – 172). Паважанага даследчыка ў гравюрах мастака з Глуска "каляндарны цыкл уражвае глыбокім рэалізмам", ён знаходзіць "шмат жыццёвай праўды" (с. 170). І ў той жа час блытае сакавік з кастрычнікам, ліпень са жніўнем (?!). На самай справе вядомы навуковец і мастак усё ж піша: "Раллёю ідзе селянін сейбіт, левай рукой трымае прыпол з насеннем, правай рассыпае яго па раллі...". Заўважае іншыя бытавыя і прыродныя рысы, якія характарызуюць пару. Аднак галоўнага, на жаль, не прыкмеціў: пышная лістота ў час вясенняй сяўбы ніяк не пасуе. І больш істотная дэталь, што прысутнічае на ўсіх 12 малюнках уверсе, пра якія ён не згадвае, – знакі задыяка. "Sol in Scorpione" (Сонца ў Скарпіёне) – так надпісаны малюнак з сейбітам – здаўна азначаў кастрычнік (23 кастрычніка – 21 лістапада), які размясціў складальнік старадаўнай кнігі, што знаходзіцца, напрыклад, у аддзеле рэдкай кнігі Нацыянальнай бібліятэкі. Дарэчы, яе загадчыца Т.Рошчына ў артыкуле да календара-плаката А.Тарасевіча "Rosarium..." (1672 – 1677) (Мн., 1966) звяртае ўвагу на знакі задыяка, аднак у ім чамусьці ўсюды робіцца зрушэнне на адзін месяц, не так, як у фаліянце. Творчасць знакамітага беларуса, працы якога можна раўняць з выдатнымі здабыткамі буйнейшых заходнееўрапейскіх мастакоў таго часу, варта не аднаго ўзнаўлення. Таму тут падаём малюнкі ў рэдакцыі арыгінала.

[1]Лозка А. Феномен беларускага народнага календара ў еўрапейскай культуры // Роднае слова. 2002. № 12. С. 92 – 94.; Ён жа. Феномен каляндарных стыляў беларускага фальклору // 1-ая этналінгвістычная міжнародная канферэнцыя. Да 80-годдзя акадэміка Мікіты Талстога: Матэрыялы. Мн., 2003.; Ён жа. Феномен календара беларусаў у еўрапейскай культуры // Праблемныя напрамкі развіцця мастацкай творчасці і вербальнай культуры нацыі: Навуковая канферэнцыя. 21 лістапада 2003 г. Мн., 2004.

[2]Хренов Л.С., Голуб И.Я. Время и календарь. М., 1989. С. 81.

[3]Rosarium... /Grav. A. Tarasewicz. Wilno, 1678 – 79; Агіевіч У.У. Імя і справа Скарыны: У чыіх руках спадчына. Мн., 2002. С. 295, 313; Нікалаеў М. Палата кнігапісная. Мн., 1993.

[4]Віцязь С.П. Фарміраванне каляндарнай традыцыі Беларусі. Дысерт. ...канд. гіст. навук. Мн., 2001. Кн.I. С. 61.

[5]Общественный, семейный быт и духовная культура населения Полесья // В.К.Бондарчик, Л.А.Боцонь, Л.И.Минько и др. Мн., 1987. С. 186, 109.

[6]Цыбульский В.В. Лунно-солнечный календарь стран Восточной Азии с переводом на даты европейского календаря. М., 1988. С. 6.

[7]Лозка А. Беларускі народны каляндар. Мн., 2002. С. 198, 200.

[8]Цыбульский В.В. Лунно-солнечный календарь... С. 6.

СТОГАДОВЫ ЮБІЛЕЙ ІВАНА АХРЭМЧЫКА

З 16.12. па 16.01.2003–2004 гг. у Нацыянальным мастацкім музеі РБ адбылася выстава, прысвечаная 100-годдзю народнага мастака Беларусі Івана Васілевіча Ахрэмчыка (1903 – 1971).

Больш за сорак гадоў Іван Ахрэмчык займаўся выкладчыцкай дзейнасцю. Ён – выхавацель некалькіх пакаленняў беларускіх мастакоў. Яго імя нададзена Беларускаму рэспубліканскаму каледжу мастацтваў. Карціна Ахрэмчыка "Абаронцы Брэсцкай крэпасці" (1957 – 58) у савецкія часы была хрэстаматыйным творам мастацтва. Ніводны школьны падручнік па гісторыі не абыходзіўся без яе рэпрадуктавання.

На жаль, сёння рэдка хто згадвае, што Іван Ахрэмчык быў пачынальнікам гісторыка-рэвалюцыйнага жанру ў беларускім выяўленчым мастацтве, што ўвасобілася ў такіх творах, як "Першы з'езд РСДРП у Мінску" і "Падпісанне маніфеста аб утварэнні БССР" (1929), "Уваходжанне Чырвонай Арміі ў Мінск" (1934 – 1935) і інш. Па творах Ахрэмчыка можна вывучаць час, калі парадны афіцыёз адраджаў у мастацтве класічны акадэмізм, у якім толькі некаторым мастакам удалося захаваць шчырасць і натуральнасць творчасці. Сярод іх быў і Іван Ахрэмчык.

Іван Ахрэмчык.Партрэт Ларысы Пампееўны Александроўскай. 1943–1963.

Сёння мы пераасэнсоўваем творчую спадчыну мастака. На юбілейнай выставе Ахрэмчык быў прадстаўлены як цікавы партрэтыст і пейзажыст. Яго героі – асобы адметныя: актрыса З.Васільева, пісьменнік П.Глебка, кампазітар М.Аладаў, спявачка Л.Александроўская, рэжысёр Е.Міровіч, актрыса Л.Ржэцкая і іншыя прадстаўнікі беларускай інтэлігенцыі.

Але найбольш шчырым мастак застаўся ў пейзажных творах. Тут ён давяраўся толькі ўнутранаму разуменню прыгажосці. Куточкі Мінска сталі ў яго карцінах сімваламі горада-саду. А кветкі бэзу, якія ён выпісваў так улюбёна, раскрываюць у ім талент выдатнага каларыста.

Людміла Налівайка.

ВЯРТАННЕ КАНСТАНЦІНА ГЕДЫ

Выстава Канстанціна Геды (1891 – 1977) адкрылася 5 снежня 2003 г. у Магілёўскім абласным мастацкім музеі імя П.Масленікава. У гэтым горадзе К.Геда жыў з пачатку 1900-ых гадоў, калі сям'я пераехала сюды з Вільні. Яго першы графічны твор экспанаваўся на выставе ў Вільні ў 1911 г. Пасля заканчэння Маскоўскага вучылішча жывапісу, ваяння і дойлідства ў 1919 г. Геда жыве ў Магілёве. Ён шмат працуе, супрацоўнічае з мясцовым гістарычным музеем.

У 1944 г. сям'я мастака аказалася на Захадзе. Спачатку – у Празе, пасля – у Аўстрыі, Аргенціне (1948).

Экспазіцыя выставы ў Магілёве займае тры залы музея. Кожны твор мастака прасякнуты шчырасцю і этнаграфічнай дасведчанасцю. Хацелася б, каб выстава была паказана і ў Нацыянальным мастацкім музеі РБ, дзе захоўваюцца чатыры графічныя аркушы К.Геды на тэму сялянска-гарадскога побыту, што былі набыты ў мастака ў 1925 – 1926 гадах, перажылі вайну і былі вернуты праз музей Вялікай Айчыннай вайны.

Людміла Налівайка.

ДЫЗАЙН ДЛЯ ЎСІХ

Інваліднасць – гэта заўсёды пэўная несвабода. Дзіця бездапаможнае ў свеце дарослых. Прыступкі – перашкода для дзіцячых і інвалідных калясак. Людзі са слабым зрокам не адрозніваюць невыразныя вывы. Некаторыя месцы недаступныя астматыкам і алергікам. Спіс можна прадоўжыць, і тады ўзнікне пытанне: ці не будзе колькасць здаровых людзей меншай за тых, хто мае фізічныя абмежаванні?

У Музеі сучаснага выяўленчага мас-

тацтва з 18.11 па 12.12. 2003 г. адбылася выстава "Дызайн для ўсіх", прадстаўленая Шведскім пасольствам у Расіі. Менавіта Швецыя з 2000 года рэалізоўвае нацыянальны план адаптацыі інвалідаў да нармальнага жыцця. Для гэтай краіны выраз "Даступна ўсім" стаў не пустым гукам, а сур'ёзнай праблемай роўнасці ўсіх грамадзянаў.

Таму інавацыйныя вырашэнні шведскіх дызайнераў (іх дзейнасць афіцыйна прызнана ў 1966 г.) – "працягнутая рука дапамогі" для ўсіх, хто страціў свабоду. Тут ёсць і практычнасць, і прастата, і мінімалізм, і, галоўнае, элементы гульні. На выставе дэманстраваліся такія рэчы, як табурэт для душа, інвалідныя крэсла, падушка для сляпых з нанесеным паводле сістэмы Брайля ўзорам-тэкстам, які перадае адчуванні чалавека ад жоўтага колеру. З нержавейкі зроблена кішэннае люстэрка ў форме стыльнай візітнай карткі. Газонакасілка зараджаецца ад энергіі сонца і працуе ў аўтаматычным рэжыме. Шведскія дызайнеры прадставілі чайнік, з якога немагчыма праліць ваду, прыгожую рознакаляровую ручку для ўвядзення дзецям гармону росту, сродкі па догляду за жанчынамі і мужчынамі адначасова і многае іншае, што аблегчыць жыццё і бездапаможным немаўлятам, і цяжарным жанчынам, і сур'ёзна хворым дарослым. Межаў для фантазіі і яе ўвасаблення ў шведскіх дызайнераў няма.

Н.Ш.

ПРЫСВЯЧЭННЕ ПІКАСА

Трыццаць гадоў таму памёр выдатны іспанскі жывапісец і скульптар Пабла Пікаса. 2003 год быў абвешчаны ЮНЕСКА годам Пікаса, а беларускія мастакі прысвяцілі яму выставу, што адбылася 18.11–15.12.2003 года ў мастацкай галерэі універсітэта культуры (у Палацы Рэспублікі). Арганізаваны Міжнароднай гільдыяй жывапісцаў і універсітэтам культуры, праект уключыў у сабе творы мастакоў з Мінска, Віцебска, Гродна. "Да вяршыняў Пікаса" ўзыходзілі Алесь Родзін, Сяргей Рымашэўскі, Сяргей Малішэўскі, Георгій Іваноў, Сяргей Грынкевіч, Андрэй Скіцец, Алег Ладзісаў, Уладзімір Ганчарук, Алесь Ксяндзоў, Фёдар Ястраб, Уладзімір Тоўсцік і іншыя мастакі. Адкрыццё выставы стала сапраўдным святам, у якім прынялі ўдзел тры творчыя групы з прадстаўленнем разнастайных перформансаў (адзін з іх адбыўся непасрэдна перад адкрыццём на вуліцы – на пляцоўцы перад Палацам Рэспублікі). Выступілі два музычныя калектывы (адзін з іх – група "Князь Мышкін").

Выстава адрознівалася шматлікімі творчымі "экспромтамі" і "эксперыментамі". Акрамя жывапісных работ, экспанаваліся скульптура, аб'екты, інсталяцыі. Тэмы і тэхнікі выбіраліся невыпадкова. Прысутнічалі, напрыклад, калажы (Пікаса таксама захапляўся калажам, выкарыстоўваў шпалеры, кардон, гіпс і

Уладзімір Кожух. Апакаліпсіс. Палатно, алей.2003.

дрэва). Беларускія мастакі прасвечвалі "рэнтгенам" жывапіс Пікаса 1920–ых гадоў і яго кубістычныя кампазіцыі. Нездарма сам майстра любіў паўтараць, што "мастацтва памерла, але мастакі засталіся".

Н.Ш.

КАЛЕНДАРЫ

Выпускаць насценныя перакідныя рэкламна - іміджавыя календары з рэпрадукцыямі твораў беларускіх мастакоў стала ў апошнія гады традыцыяй для многіх беларускіх прадпрыемстваў і фірм. Новая тэндэнцыя, якая назіраецца апошнія некалькі гадоў, – супрацоўніцтва выдаўцоў з мастацтвазнаўцамі (В.Каваленкай, М.Баразной, Н.Шарангoвіч і іншымі), якія прапаноўваюць ідэі, адбіраюць творы, пішуць аналітычныя і азнаямляльныя артыкулы для календароў. Можна спадзявацца, што гэта стане добрай традыцыяй і надалей.

ААТ "Сармат" выпусціла каляндар на 2004 год з творамі дванаццаці маста-

коў розных накірункаў: А.Задорына (жыве ў Галандыі), А.Дзяменцьева, А.Барташэвіча, Г.Іванова, З.Ліцвінавай, У.Цэслера, А.Родзіна, У.Ганчарука, А.Радзіёнава, З.Луцэвіч, А.Ксяндзова, Р.Вашкевіча. ААТ "Сармат" выступіла спонсарам выставы твораў, прадстаўленых у календары, якая адбылася ў Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва (17.12 – 10.01 2003 – 2004 гг.). Музей атрымаў у падарунак ад прадпрыемства новую асвятляльную апаратуру для малой залы.

ААТ "Керамін" прадставіла ў насценным перакідным календары на 2004 год і яго невялікім настольным варыянце творы Уладзіміра Зінкевіча і Віктара Альшэўскага.

"Беліввестбанк" прэзентаваў таксама два варыянты календара з удзелам чатырох мастакоў аднаго пакалення: У.Тоўсціка, У.Савіча, У.Зінкевіча, У.Кожуха.

Насценны каляндар з мастацкімі фотаздымкамі беларускіх фатографаў У.Суцягіна, С.Кавалёва, А.Паўлюця, А.Шчукіна, М.Гаруса, В.Сібрыкава, Г.Яшчука, А.Кацьера, Ю.Васільева, У.Прыгарніцкага, Д.Парнюка, Н.Багдановіч, А.Грыбко прэзентаваўся на ўстаноўчым з'ездзе беларускіх фатографаў і выставе беларускай фатаграфіі ў Музеі сучаснага выяўленчага мастацтва (20.12 – 15.01 2203 – 2004). Каляндар стаў вынікам другога конкурсу творчай фатаграфіі *"Профоарт - 2003"*, які праводзілі сетка магазінаў "Фокус" СААТ "Белая Вежа" і фірма "Кодак".

Н.Ш.

ДАБРАЧЫННАЯ ВЫСТАВА

13 снежня 2003 года ў горадзе Гротамарэ (Італія, правінцыя Асколі Печэна) адкрылася дабрачынная выстаўка беларускіх мастакоў. У экспазіцыі прадстаўлены творы Ягора Батальёнка,

Куратар выстаўкі Расана Пампей.

Аляксандра Родзіна, Яўгена Жыліна, Ігара Рымашэўскага, Людмілы Шчамялёвай, Вячаслава Паўлаўца, Рыгора Іванова, Наталлі Івановай, Юрыя Зайцава, Анатоля Зайцава, Івана Клименкі, Івана Пратасені. Мастакоў, розных па стылях, па творчай манеры, аб'ядноўвала жаданне дапамагчы беларускім дзецям. Частка сродкаў, атрыманых ад рэалізацыі твораў, будзе накіравана на набыццё медыцынскага абсталявання, на аздараўленне дзяцей, якія жывуць у раёнах, пацярпелых ад Чарнобыльскай аварыі. Арганізатарам выстаўкі з беларускага боку выступіла асацыяцыя "Незалежная дапамога дзецям" на чале з Тацянай Кот. З італьянскага боку выставу курыравала асацыяцыя SOLIDARIETA' PER L'INFANZIA пад кіраўніцтвам Расаны Пампей.

В.П.

музычны калейдаскоп. опера і балет

***

Опера Сяргея Пракоф'ева **"Вогненны анёл"** належыць да тых спектакляў, якія досыць рэдка ўвасабляюцца на музычнай сцэне. Шмат гадоў таму ў Пермі галоўны дырыжор тэатра оперы і балета Аляксандр Анісімаў быў музычным кіраўніком пастаноўкі менавіта гэтай оперы.

Пастаноўка оперы С.Пракоф'ева "Вогненны анёл" запланавана ў Вялікім тэатры Расіі на канец красавіка 2004 года. Падрыхтоўка спектакля – цікавы прыклад супрацоўніцтва камерцыйных структур і дзеячаў тэатра.

Над спектаклем будзе працаваць сусветна вядомы оперны рэжысёр Франчэска Замбела. Фінансавую падтрымку гэтага праекта ажыццяўляе кампанія "Северсталь".Старшыня Рады ААТ "Северсталь" Аляксей Мардашоў з'яўляецца адначасова сябрам Апякунскай Рады Вялікага тэатра.

Калі адбылася сустрэча генеральнага дырэктара Вялікага тэатра Расіі Анатоля Іксанава, сябра Апякунскай Рады Вялікага тэатра Аляксея Мардашова і опернага рэжысёра Франчэскі Замбела, дык рэжысёр расказала пра канцэпцыю спектакля, пазнаёміла Аляксея Мардашова з элементамі яго сцэнаграфіі і эскізамі касцюмаў.

***

11, 12 і 13 снежня на сцэне Вялікага тэатра была паказана опера "Травіята" ў пастаноўцы вялікага італьянскага рэжысёра **Франка Дзэфірэлі** з удзелам сусветных зорак Стэфані Банфадэлі, Рэната Брузона і Масіма Джардана.

***

17 снежня Вялікі тэатр адзначыў 40-годдзе творчай дзейнасці выдатнай рускай спявачкі, народнай артысткі СССР **Алены Абразцовай.** У юбілейным спектаклі "Барыс Гадуноў" яна паўстала ў вобразе Марыны Мнішак. Яе партнёрамі выступілі Міхаіл Казакоў (Барыс Гадуноў) і Віталь Тарашчанка (Самазванец). За пультам быў галоўны дырыжор і музычны кіраўнік Вялікага тэатра Аляксандр Вядзернікаў.

***

13, 16 і 17 снежня на новай сцэне Вялікага тэатра адбылася першая балетная прэм'ера сезона – "Рамэо і Джульета" Сяргея Пракоф'ева ў пастаноўцы англійскага рэжысёра Дэклана Данелана і маладога харэографа **Раду Паклітару.** Мастак-пастаноўшчык спектакля – Нік Армерод (Вялікабрытанія). У галоўных партыях занятыя маладыя салісты Вялікага тэатра Марыя Аляксандрава і Анастасія Мяськова (Джульета), Ян Гадоўскі і Дзяніс Савін (Рамэо) і інш. Праект ажыццёўлены пры падтрымцы ААТ "Знешгандальбанк".

На пытанне, як яму працуецца з Раду Паклітару, Дэклан Данелан адказаў: "Раду і я вырашаем мізансцэны, а потым мы з Нікам абмяркоўваем тое, што ўбачылі. Іншым разам я прашу Раду зрабіць больш працяглым той ці іншы эпізод або сціснуць яго, выкарыстаць маўчанне або развіць ідэю. Мая работа з харэографам падобная на работу з пісьменнікам, бо Раду павінен прыдумаць харэаграфічны тэкст. Дзіўным чынам я прапаноўваю яму сэнс, які ўбачыў у тым, што ён зрабіў. Вось прыкладна так мы супрацоўнічаем. Гэта цяжка растлумачыць. Калі б Раду быў іншым чалавекам, я не змог бы з ім працаваць. Твая палітыка як мастака – гэта людзі, якіх ты выбіраеш для сумеснай працы".

***

На пачатку снежня зоркі балета Вялікага тэатра **Ніна Ананіяшвілі** і **Сяргей Філін** упершыню выступілі ў спектаклі "Марная перасцярога" (харэаграфія Фрэдэрыка Аштана).

***

10 снежня былі аб'яўлены лаўрэаты незалежнай расійскай прэміі "Трыумф" за вышэйшыя дасягненні ў галіне літаратуры і мастацтва за 2003 год. Сярод лаўрэатаў - народны артыст Расіі, саліст Вялікага тэатра **Мікалай Цыскарыдзе.**

***

Аляксандра Куркова добра ведаюць беларускія аматары харэаграфіі. На працягу васьмі гадоў – з 1980 па 1987 – працаваў на сцэне Дзяржаўнага тэатра оперы і балета Беларусі. З 1987 года Аляксандр – саліст Марыінскага тэатра, заслужаны артыст Расіі, адзін з нямногіх прэм'ераў трупы. Ён па-ранейшаму выконвае многія галоўныя партыі на славутай сцэне Марыінкі – Салор у "Баядэрцы", Альберт і Ганс у "Жызелі", Джэймс у "Сільфідзе", Конрад у "Карсары", Прынц у "Шчаўкунку", Абдэрахман і Жан дэ Брыен у "Раймондзе", Тыбальд у "Рамэо і Джульеце".

Сцэна з балета «Бахчысарайскі фантан». Вацлаў – А.Куркоў, Марыя – Н.Дадышкіліяні.

***

Ігар Колб, ураджэнец Пінска, выхаванец Беларускай харэаграфічнай вучэльні, дзе ён займаўся ў класе А.Калядэнкі, па-ранейшаму танцуе ў трупе славутага Марыінскага тэатра. Яго кар'ера складваецца досыць паспяхова. Яшчэ ў 1995 годзе Ігар зрабіўся лаўрэатам Міжнароднага конкурсу Vaganova-Prix.

Цяпер ён танцуе вядучыя партыі ў многіх класічных і сучасных спектаклях – Зігфрыд, Дэзірэ і Прынц у трох

Ігар Колб у канцэртным нумары.

балетах П.Чайкоўскага, Салор у "Баядэрцы", Алі ў "Карсару", галоўныя партыі ў балетах М.Фокіна "Шапеніяна" і "Прывід ружы", а таксама балетах Дж.Баланчына "Сімфонія до мажор", "Шатландская сімфонія" і інш. У 2002 годзе Ігар Колб дэбютаваў на сцэне Рымскай оперы ў партыі прынца Дэзірэ ў балеце "Спячая красуня" (версія Рудольфа Нурыева).

***

Заслужаны артыст Рэспублікі Беларусь **Алег Карзянкоў** у свой час скончыў Беларускае харэаграфічнае вучылішча, дзе ён займаўся ў класе Л.Чахоўскага.

На працягу пяці гадоў Алег танцаваў вядучыя партыі на беларускай балетнай сцэне. Беларускія гледачы памяталі яго як танцоўшчыка валявога, мужнага стылю.

З 1990 года А.Карзянкоў стаў салістам маскоўскай трупы "Крамлёўскі балет". Там яму давяралі выкананне многіх вядучых партый – Базіля ("Дон-Кіхот"), Зігфрыда ("Лебядзінае возера"), Драсельмеера-Прынца ("Шчаўкунок"), Руслана і Фарлафа ("Руслан і Людміла"), Напалеона ("Напалеон Банапарт"). У складзе трупы "Крамлёўскі балет" гастраляваў у многіх краінах свету – Мексіцы, Францыі, Аўстрыі, Ізраілі, Кітаі, Грэцыі, Іспаніі.

Некалькі апошніх гадоў Алег Карзянкоў працуе як харэограф у Растоўскім музычным тэатры. У кастрычніку 2003 года ён прадставіў на суд гледачоў арыгінальную версію балета П.Чайкоўскага "Шчаўкунок". Гэта цалкам новая інтэрпрэтацыя знакамітага спектакля. Услед за гэтым А.Карзянкоў збіраецца распачаць працу над "Лебядзіным возерам".

Дарэчы, у кастрычніку Растоўскі тэатр упершыню выправіўся на замежныя гастролі ў Англію, дзе за месяц было паказана 28 спектакляў.

Цікава, што галоўным рэжысёрам тэатра з'яўляецца **Сусанна Цырук**, якая паставіла як рэжысёр шэраг спектакляў на беларускай опернай сцэне. Працуе ў Растове над opernымі спектаклямі і **Юрый Аляксандраў**, які ажыццявіў шэраг пастановак на беларускай опернай сцэне. Так, на пачатку 2003 года ён паставіў тут "Мадам Батэрфляй" Пучыні – на сёняшні дзень, пэўна, лепшы спектакль Музычнага тэатра. У свой другі візіт Ю.Аляксандраў будзе працаваць над аднаактовай операй П. Масканьі "Сельскі гонар".

Па матэрыялах Інтэрнета падрыхтавала Таццяна Мушынская.

нашы аўтары

БАРАВІК Рыгор Іванавіч.
Рэжысёр, педагог, кандыдат мастацтвазнаўства, прафесар. Загадчык кафедры рэжысуры Беларускай акадэміі мастацтваў, выступае з артыкуламі ў перыядычным друку па праблемах тэатра і беларускай драматургіі.
БУДКІН Сяргей Анатольевіч.
Студэнт факультэта журналістыкі БДУ. Выступае ў рэспубліканскім друку з артыкуламі пра рок-музыку.
ГРАМЫКА Марыя Валер'еўна.
Мастацтвазнаўца. Аспірантка Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору НАН.
ЗІМЕНКА Аляксандр Іванавіч.
Мастак. Дырэктар рэдакцыйна-выдавецкай установы "Культура і мастацтва".
КЕКЕЛЕВА Таццяна Віктараўна.
Філолаг. Скончыла Беларускі дзяржаўны універсітэт, займаецца папулярызацыяй творчай спадчыны дзеячаў беларускай культуры. Працуе ў Беларускім дзяржаўным архіве-музеі літаратуры і мастацтва.
ЛОЗКА Алесь Юр'евіч.
Фалькларыст, кандыдат філалагічных навук. Дацэнт Беларускага дзяржаўнага педагагічнага універсітэта імя Максіма Танка. Аўтар кніг па народных звычаях, гульнях, па народным календары.
МАЖЭЙКА Зінаіда Якаўлеўна.
Беларускі этнамузыколаг. Доктар мастацтвазнаўства, працуе ў галіне тэарэтычнай этнамузыкалогіі і практычнай фалькларыстыкі. Сцэнарыст і палявы рэжысёр 7-мі музычна-этнаграфічных фільмаў. Аўтар шматлікіх манаграфій, прысвечаных песеннай культуры Беларусі. Лаўрэат Дзяржаўнай прэміі Беларусі.
МУШЫНСКАЯ Таццяна Міхайлаўна.
Пісьменніца, журналістка, тэатральны крытык. Скончыла факультэт журналістыкі БДУ. Аўтар шматлікіх артыкулаў па харэаграфіі і музычнаму тэатру. Выдала шэраг кніг, прысвечаных беларускаму балету, – "Гармонія дуэта" (1987),"Таркавы смак ісціны" (1993), "Страсці" ("Рагнеда") (1997), альбом "Валянцін Елізар'еў" (1997). Стажыравалася ў Польшчы ў галіне балетнай крытыкі. Працуе ў часопісе "Мастацтва".
НАЛІВАЙКА Людміла Дзмітрыеўна.
Кандыдат мастацтвазнаўства, супрацоўнік Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь.
НЕБЫШЫНЕЦ Ірына Уладзіміраўна.
Мастацтвазнаўца, супрацоўнік мастацкай галерэі "Беларт" грамадскага аб'яднання «Беларускі саюз мастакоў».
САЛЕЕЎ Вадзім Аляксеевіч.
Доктар філасофскіх навук, прафесар, віцэ-прэзідэнт Беларускай эстэтычнай асацыяцыі. Галоўны рэдактар часопіса «Мастацтва».
СКАРАХОДАЎ Уладзімір Паўлавіч.
Кандыдат філасофскіх навук, прафесар, заслужаны дзеяч мастацтваў Рэспублікі Беларусь. Рэктар Беларускага дзяржаўнага інстытута праблем культуры.
СІНЧУК Іван Іванавіч.
Гісторык. Аўтар больш як 200 навуковых публікацый (археалогія, нумізматыка).
ШАРАНГОВІЧ Наталля Васільеўна.
Мастацтвазнаўца. Скончыла факультэт журналістыкі БДУ і аспірантуру БДАМ як мастацтвазнаўца, рэдактар аддзела выяўленчага мастацтва часопіса "Мастацтва". Аўтар шматлікіх артыкулаў у друку.
ШАУРА Рыгор Фёдаравіч.
Кандыдат мастацтвазнаўства, прафесар Беларускага універсітэта культуры, аўтар шматлікіх манаграфій і публікацый у друку па праблемах народнага мастацтва.
ЦЫБУЛЬСКІ Міхась Леанідавіч.
Кандыдат мастацтвазнаўства, дактарант Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору НАН.
ЦЫПІС Навум Фраімавіч.
Пісьменнік. Цяпер жыве ў Германіі.
ЮДЗЕНІЧ Ніна Мікалаеўна.
Кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт. Скончыла Ленінградскую кансерваторыю як музыказнаўца. Больш за дзесяць гадоў працавала ў Ташкенцкай кансерваторыі, больш за 35 гадоў – у Беларускай акадэміі музыкі. Аўтар кніг "О натурально-ладовой гармонии" (Мн., 1966), "Русская симфоническая классика" (Мн.,1992), "Музыкальные формы композиторов-романтиков" (Мн., 1997). Аўтар шматлікіх артыкулаў у беларускіх і рускіх спецыяльных зборніках.
ЯСТРАБ Фёдар Адамавіч.
Мастак. Кіраўнік галерэі Беларускага дзяржаўнага універсітэта культуры ў Палацы Рэспублікі.

summary

Vadzim Saleyew. *"Society – Culture – Art"* (p. 1).
The issue opens with the editor-in-chief's address where he discusses the power of society over human existence and the relationship of society with culture and art.

Mikhas Tsybulski. *"Art Market in Belarus: From Daily Problems to Virtual Utopias"* (p. 4).
In his socially oriented survey, the author poses numerous questions that have taken shape around buying and collecting works of art: why our artists begin to work for the art market and how the art market of Belarus is likely to develop.

Fiodar Yastrab. *"Oh Vernissage, the Opening Day – Art Market or Art Fair?"* (p. 7).
In his material, the author asks: art of the fair – what is it? Profanation of professional creative work or a phenomenon in its own right? He introduces the readers to the major attraction of the Minsk "Vernissage" (Opening Day) exhibition.

Aliaksandr Zimenka. *"Artist and Money"* (p. 9).
From this material, the reader learns about the sums of money paid for Vincent Van Gogh's great paintings and other artists' works. The article also acquaints us with the world's greatest auctions and the various schemes of assessing art values practised there.

Uladzimir Skarakhodaw. *"Cultural Processes in the New Millennium: Contradictions and Mutual Relations"* (p. 10).
The material raises a few of questions on how the human civilization and culture of the 21st century continue to be confronted with a number of problems. One of them is the ruin of the spiritual potential of society. The policy of many countries is aimed against the West's cultural expansion or at least at its weakening. On this background, appeared the "State Program of Functioning and Development of Belarus's Culture Until 2005", which the author introduces to us.

Ivan Sinchuk. *"Jewel Means a Gem Stone"* (p. 13).
The article is an attempt at introduction to the world of signs which can tell a lot about the old specimens of jeweller's art and jewellers themselves, beginning from the goldsmith St Elegius (late 15th century) and the articles made during the Middle Ages in the Great Duchy of Lithuania to the goods produced in the new times in the Russian Empire and the USSR (before 1927).

***"To Teach By Entertaining"* (p.14).**
The melodramatic story from D. Patrick's play «The Strange Mrs Savage» about a woman who sacrificed a quiet life for the sake of other people's well-being was consonant with the spirit of the postwar generation. Is it still topical – this postwar story of the inhabitants of a lunatic asylum under the romantic name of the "Quiet Haven"? This question was addressed to the director of the production Aliaksandr Hartsuyew by the director Ryhor Baravik, head of the Direction Department at the Belarusian Academy of Arts.

Tattsiana Kiekieleva. *"Experimenting Director. Kuzma Kulakow's Reminiscences About Vasil Fiodaraw"* (p. 16).
A pupil and sympathizer of Vsevolod Meyerhold, Fiodaraw experimented a lot in the 1920s and early 1930s. He was looking for new theatrical forms, combining elements of drama, mass action, slapstick comedy and circus comics. Kuzma Lvovoch Kulakow, a participant of the performance, an actor and would-be director, was enchanted by the personality and the artistic manner of the director. Many years after, he revived the episodes of V. Fiodaraw's work on the production of «The Merry Wives of Windsor» in his reminiscences, which are now offered to the reader.

***Magazine Supplement. Our New Project* (p. 19).**
We initiate a new artistic project in the magazine offering our readers in the No 1, 2004 issue of "Mastatstva" a special insert under the title "Mastak" (Artist). Each publication of this kind will be dedicated to the creative work of an artist, architect, designer, composer or actor.

Iryna Nebyshynets. *"The Desert of Human Solitude"* (p. 20).
The author introduces us to the creative work of the Belarusian artist Siarhey Balianok, which mirrors his observations of and reflections on his experiences. What he has heard or read about has been transformed into visual images accompanied by poetic commentaries with numerous literary allusions.

Navum Tsypis. *"Walking in Van Gogh's Fields"* (p.24).
The author's aim is to acquaint us with the paintings of Van Gogh that are situated outside our country. He wishes to bring them nearer for one to feel the energy of these canvases, which impart a new dimension and a new identity to the viewer.

Natallia Sharanhovich. *"The Images of Childhood Have Come Alive"* (p. 27).
This year, Vasil Sharanhovich, People's Artist of Belarus, turns 65. On this occasion, the magazine publishes a feature on his creative work.

Tattsiana Mushynskaya. *"Radu Paklitaru: 'I Do Not Like My Early Productions...' "* (p. 32).
The author talks with director Radu Paklitaru, a well known choreographer, prize winner of eight prestigious international competitions of ballet dancers and choreographers, about his creative work.

Siarhey Budkin. *"Rock Heroes of the Past Year"* (p. 36).
The material concerns the state of the art in Belarusian rock in 2003. It gives a detailed discussion of several famous groups, their music projects, new recordings of albums and clips which have had a visible influence on the development of Belarusian music and promoted demand in it.

Nina Yudzienich. *"Halina Harelava's Music In My Perception"* (p. 38).
An appraisal of Halina Harelava's music which has a strong and irresistible appeal. It is like breathing, like circulation of the blood, like heartbeat. The deep wisdom of its soul continually reflects the image of time. For this reason, it will never be "popular", neither will it ever be a backdrop for changeable events and dates.

Zinaida Mazheika. *"The Pioneer of Belarusian Academic Musicology"* (p. 40).
The main work of Viktar Yalataw, a musicologist, doctor of arts, deals with the basic elements of Belarusian folk music – key, rhythm, melodics, which are discussed in three books. The fundamental "theoretical trilogy" has proved to be a peak from which wide horizons open for concrete theoretical research in music. His works today largely continue to stimulate the scientific research of Belarusian ethnomusicologists.

Maryia Hramyka. *"Every City Must Have Its Portrait..."* (p. 42).
The article discusses the development of landscape painting in the Belarusian art of the late 19th-early 20th centuries, which was mainly determined, among other things, by the changes in social life. The article was called forth not only by artistic but, to a large extent, by social needs: to assess the achievements of the cityscape in Belarus's fine arts for the sake of understanding the very phenomenon of the city and the art dealing with it at the most characteristic period. Urbi et arti – to the city and to the arts.

Ryhor Shaura. *"Painted Rugs on the Background of Time"* (p.46).
Ornamental and ornamental thematic paintings have always been based on profound syncretism of the practical, aesthetic, ideological and semantic elements. The cultural life in those days followed the rules and laws that were dictated by the existing conditions of the economic, social and spiritual development of society. The historic period also determined the general cultural policy, artistic trends, fashion and the creative activities of individuals in various spheres and genres of artistic work. It is in painted rugs that the talents of Belarusian folk artists, inventors and story-tellers were most impressively manifested.

Ales Lozka. *"Belarusian Zodiac Calendar"* (p.49).
Discussion of the Belarusian Folk Calendar (BFC), of its richness, conservatism, versatility, depth of memory and everything that distinguishes it and brings it close to the evidence of historical formation of the optimal chronological and astronomical knowledge of the peoples of Europe and the rest of the world.

The issue is concluded by artistic life news, "Musical Kaleidoscope. Opera and Ballet" and the calendar of memorable dates for February 2004.

Студзень 2004

14

65 гадоў з дня нараджэння **Васіля Пятровіча Шаранговіча**, прафесара, графіка, педагога, народнага мастака Беларусі, заслужанага дзеяча культуры Беларусі, заслужанага дзеяча культуры Польшчы.

Люты 2004

1

100 гадоў з дня нараджэння **Рыгора Аляксандравіча Качаткова** (1904 – 1968), рускага акцёра, народнага артыста Узбекістана, народнага артыста Беларусі;

75 гадоў з дня нараджэння **Юрыя Васільевіча Лысятава,** кінарэжысёра-дакументаліста, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі;

65 гадоў з дня нараджэння **Ларысы Сямёнаўны Талкачовай,** піяністкі, канцэртмайстра, заслужанай артысткі Беларусі;

60 гадоў з дня нараджэння **Віктара Кандратавіча Яўсеева,** мастака.

2

90 гадоў з дня нараджэння **Сімы Герасімаўны Нісневіч** (1914 – 1985), музыказнаўца, педагога;

85 гадоў з дня нараджэння **Аляксандра Сяргеевіча Самарадава** (1919 – 1998), спевака, заслужанага артыста Беларусі;

75 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Кірылавіча Гоманава** (1929 – 1998), жывапісца, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі;

75 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Мікалаевіча Кавальчука,** спевака, заслужанага артыста Беларусі.

4

75 гадоў з дня нараджэння **Лявона Цімафеевіча Баразны** (1929 – 1972), мастака;

60 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Сцяпанавіча Пашчасцева,** мастака.

5

115 гадоў з дня нараджэння **Івана Макаравіча Хозерава** (1889 – 1947), рускага і беларускага мастацтвазнаўца, гісторыка архітэктуры;

75 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Аляксеевіча Рыкаліна** (1929 – 1992), мастака;

75 гадоў з дня нараджэння **Барыса Назаравіча Уса** (1929 – 1997), жывапісца;

50 гадоў з дня нараджэння **Каміля Камала** (сапр. Камал Гамза аглы Гаджыеў), жывапісца, графіка.

6

70 гадоў з дня нараджэння **Марыны Уладзіміраўны Пятровай,** артысткі балета, педагога, заслужанай артысткі Беларусі.

11

60 гадоў з дня нараджэння **Ігара Уладзіміравіча Уласава,** жывапісца.

14

90 гадоў з дня нараджэння **Паўла Васільевіча Масленікава** (1914 – 1995), тэатральнага мастака, пейзажыста, мастацтвазнаўца, педагога, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі, народнага мастака Беларусі;

80 гадоў з дня нараджэння **Тамары Міхайлаўны Пастунінай** (1924 – 1981), спявачкі, педагога, заслужанай артысткі Беларусі.

15

180 гадоў з дня нараджэння **Антона Ігнатавіча Залескага** (1824 – 1885), мастака, удзельніка паўстання 1863 – 1864 гг.;

100 гадоў з дня нараджэння **Ларысы Пампееўны Александроўскай** (1904 – 1980), спявачкі, рэжысёра, грамадскага дзеяча, народнай артысткі Беларусі, народнай артысткі СССР;

60 гадоў з дня нараджэння **Вольгі Паўлаўны Шутавай,** спявачкі, заслужанай артысткі Беларусі.

16

80 гадоў з дня нараджэння **Андрэя Міхайлавіча Заспіцкага,** скульптара, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі;

75 гадоў з дня нараджэння **Льва Давыдавіча Гарэліка** (1929 – 1996), скрыпача, педагога, народнага артыста Беларусі.

18

100 гадоў з дня нараджэння **Мікалая Парфіравіча Тэадаровіча** (1904 – 1981), спевака, заслужанага артыста Беларусі;

95 гадоў з дня нараджэння **Вольгі Абрамаўны Баравік** (1909 – 1973), мастацтвазнаўцы.

20

80 гадоў з дня нараджэння **Вячаслава Зіноўевіча Ражкова** (1924 – 2002), жывапісца, майстра лакавай мініяцюры.

22

80 гадоў з дня нараджэння **Аляксандры Пятроўны Нікіцінай** (1924 – 1997), дзеяча самадзейнага мастацтва, хормайстра, заслужанага работніка культуры Беларусі;

65 гадоў з дня нараджэння **Яўгена Іванавіча Ждана,** тэатральнага мастака, заслужанага работніка культуры Беларусі.

26

95 гадоў з дня нараджэння **Паўла Аляксеевіча Пекура** (1909 – 1982), акцёра, заслужанага артыста Беларусі;

75 гадоў з дня нараджэння **Георгія Данілавіча Коласа** (1929 – 1994), літаратурнага і тэатральнага крытыка, кінадраматурга, публіцыста.

28

50 гадоў з дня нараджэння **Юрыя Леанідавіча Сухава,** графіка.

Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор і дакладнасць прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі. Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў. Матэрыялы, якія дасылаюцца ў рэдакцыю, павінны быць набраны на камп'ютэры або надрукаваны на машынцы праз два інтэрвалы ў двух экземплярах. Дасланыя матэрыялы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца.

У выпадку паліграфічнага браку звяртацца ў друкарню выдавецтва «Беларускі Дом друку».
Рэгістрацыйнае пасведчанне №734.
Падпісана ў друк 16.01.2004.
Фармат 60x90 $^{1}/_{8}$. Папера афсетная. Друк афсетны.
Гарнітура «GaramondNarrow C»
Ум. друк. арк. 7,00. Ул.-выд. арк. 8,68. Тыраж 795. Зак. 142.

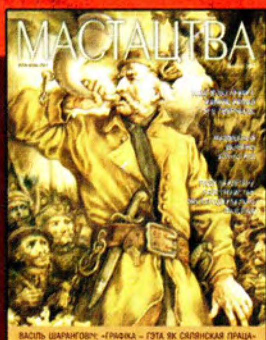
Рэспубліканскае унітарнае прадпрыемства «Выдавецтва "Беларускі Дом друку"».
220013, Мінск, пр. Ф.Скарыны, 79.

Алена Кіш. Маляваны дыван. Слуцкі раён.

ІНДЭКС 74958

Сцэна са спектакля «Вуліца кракадзілаў». Сучасны тэатр пантамімы (Вроцлаў, Польшча).

Пра Міжнародны фестываль сучаснага тэатра «Адкрыты фармат» чытайце ў бліжэйшых нумарах часопіса.



Падпісны індэкс у каталогу «Белпошты»
індывідуальная падпіска – 74958
(кошт аднаго нумара 2800 рублёў)
ведамасная падпіска – 74883
(кошт аднаго нумара 7000 рублёў)

МАСТАЦТВА

ISSN 0208–2551. МАСТАЦТВА. 2004. № 1. 1–56